HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

SCHRIFTLEITER
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

VIERZEHNTER JAHRGANG 1957

SHL
WITHDRAWN

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung

herausgegeben von

WILIBALD GURLITT

in Verbindung mit

HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ

Schriftleiter

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Satz und Druck H. Laupp jr Tübingen

Inhaltsverzeichnis des vierzehnten Jahrgangs

Apfel, Ernst (Heidelberg), Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes 30

Becker, Oskar (Bonn), Frühgriechische Mathematik und Musiklehre . . 156

Dadelsen, Georg von (Tübingen), Robert Schumann und die Musik Bachs 46

Eggebrecht, Hans Heinrich (Erlangen), Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert 61

Feil, Arnold (Heidelberg), Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux . . . 184

Feldmann, Fritz (Hamburg), Numerorum mysteria 102

Georgiades, Thrasybulos G. (München), Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung 223

Haußwald, Günter (Kassel), Zur Stilistik von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein 304

Hoffmann-Erbrecht, Lothar (Frankfurt), Thomas Stoltzers *Octo Tonorum Melodiae* 16

Irtenkauf, Wolfgang (Stuttgart), Der Computus ecclesiasticus in der Einstimmigkeit des Mittelalters 1

Jammers, Ewald (Heidelberg), Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik 230

Kahl, Willi (Köln), Das Nürnberger historische Konzert von 1643 und sein Geschichtsbild 281

Liess, Andreas (Wien), Neue Zeugnisse von Corellis Wirken in Rom . . . 130

Lohmann, Johannes (Freiburg i. Br.), Die griechische Musik als mathematische Form 147

Meier, Bernhard (Tübingen), Bemerkungen zu Lechners „Motectae Sacrae" von 1575 83

Müller, Friedrich Ernst (Freiberg in Sachsen), Die Musikinstrumente in der Freiberger Domkapelle 193

Nettl, Paul (Bloomington), Die Moresca 165

Osthoff, Wolfgang (München), Monteverdi-Funde 253

Pietzsch, Gerhard (Kaiserslautern), Orgelspiel und Orgelbauer in Speyer vor der Reformation 201

Straube, Karl, Ein Brief Karl Straubes über Johann Sebastian Bach . . 138

Waeltner, Ernst Ludwig (Heidelberg), Der Bamberger Dialog über das Organum 175

Die Verfasser der Beiträge (biographische Hinweise) 60, 145, 221, 324

Namen- und Sachregister 326

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/archiv-fur-musikwissenschaft_1957_14

Der Computus ecclesiasticus in der Einstimmigkeit des Mittelalters

von

WOLFGANG IRTENKAUF

Die Beziehungen zwischen Musik und Astronomie liegen im Mittelalter auf der Hand, wenn man beide Disziplinen unter dem Aspekt der *Artes liberales* betrachtet. Eine ausschlaggebende Rolle spielte dabei die Lehre von der Sphärenharmonie: auf der einen Seite steht der Kosmos, auf der anderen das musikalische Tonsystem, beide „werden einander gegenseitig zum Abbild"[1]. Der Raum über der Erde, den der im 9. Jahrhundert lebende Lios Monocus den „Ätherhof" nennt, wird in christlicher Sicht als bevölkert gedacht; die Engel *(Cherubim et Seraphim)* singen das *Sanctus*, das die Himmelsmusik repräsentiert. So konnte es nicht ausbleiben, daß der *Musica mundana* und *Musica coelestis* durch das ganze Mittelalter hindurch ein Interesse zukommt, welches aus dem Denken der Zeit selbst genährt wird und nur aus diesem heraus seine Erklärung findet.

Sichtbar wird den Menschen der Kosmos in den Gestirnen. Sie bestimmen das Leben und die Zeit der christlichen Kirche: Mond und Sonne beherrschen im System des Dionysius Exiguus das Kirchenjahr, das in seinem stetig wiederkehrenden Rhythmus nichts anderes als ein Abbild des himmlischen Jahres ist. Um die oft komplizierten Berechnungen des Kalenders, dessen Gestaltung vom Osterfest entscheidend abhängt, zu stützen, verwandte das Mittelalter häufig sog. Memorial- oder Merkverse. Der astronomische Unterricht in der Schule erhielt in ihnen eine wichtige Hilfe; dem angehenden Astronomen und dem in der Wissenschaft bereits Ausgebildeten boten sie jederzeit brauchbare Gedächtnisstützen. Daß solche Memorialverse auch gesungen wurden, scheint bisher wenig beachtet worden zu sein. So streift Peter Wagner nur einmal diese Verse, welche „offenbar zum Auswendiglernen bestimmt" waren und damit in die große Reihe der mittelalterlichen zum Singen bestimmten Memorialverse gehören. Durch diese Hilfe sollten die „angehenden Sänger die zur Ausführung des kirchengesanglichen Stoffes

[1] Zum Folgenden vgl. J. Handschin, *Ein mittelalterlicher Beitrag zur Lehre von der Sphärenharmonie*, ZfMw IX, 1926/27, S. 193–208.

notwendigen Regeln und Anweisungen in ihr Gedächtnis aufnehmen“[1]. Aber damit meint Wagner Gedächtnishilfen für den Unterricht der Musiktheorie, etwa das *Ut queant laxis,* das „ein Seitenstück zur alphabetischen Akrostichis“ ist, die in Spätantike, Byzanz und dem frühen Mittelalter sehr beliebt war[2]. Der bedeutendste Kenner der Astronomiegeschichte, Ernst Zinner, spricht wiederum von „sinnlosen Merkversen“, meint aber offensichtlich die Anreihung der Silben aus Heiligennamen, welche im Mittelalter unter der Bezeichnung *Cisiojanus* häufig verbreitet waren[3].

Auf einer breiteren Basis arbeitete Henry Marriot Bannister, der erstmals die Ausweitung der Merkverse erkannte und einige Proben in seinem Tafelwerk aus vatikanischen Handschriften bot[4]. Wir wollen hier anknüpfen und versuchen, die Überlieferung in anderen Handschriften aufzuzeigen. Dabei wird es sich nicht vermeiden lassen, in größerem Ausmaße die Grundlagen eingehend zu erörtern, um die Ergebnisse sorgfältig stützen zu können.

Dabei können wir uns auf einige Arbeiten berufen, welche sich eingehend mit unserer Frage (freilich unter Ausklammerung der Musik) beschäftigten[5], ohne jedoch zu einer vollständigen Klärung vorzustoßen. Das blieb dem grundlegenden Aufsatz von Bernhard Bischoff „Ostertagtexte und Intervalltafeln“[6] vorbehalten, der zunächst eine unvorstellbare Materialfülle aufweist, um dann zu Ergebnissen zu gelangen, die ein völlig neues Licht auf diese Gattung der frühmittelalterlichen Verskunst werfen. Der gesamte Lehrstoff jener Zeit – so etwa dürfte das Résumé der Bischoffschen Arbeit lauten – mußte starrer als heute bewältigt werden, darum suchte man durch „entsprechende formale Zurichtung“ das Einprägen vorzubereiten und zu erleich-

---

[1] P. Wagner, *Aus dem Thomas-Archiv zu Leipzig,* ZfMw XII, 1929/30, S. 70–71. Vgl. dazu die Ergänzung *Ein kurzer Tonar,* Gregorius-Blatt LIII, 1929, S. 97–114.

[2] W. Wiora, *Zur mittelalterlichen Solmisation,* Mf IX, 1956, S. 270.

[3] E. Zinner, *Geschichte der Sternkunde,* Berlin 1931, S. 336.

[4] H. M. Bannister, *Monumenti Vaticani di Paleografia Musicale Latina,* Leipzig 1913, Anm. zu Tafel 8: *I neumi, i quali sono della stessa mano che scrisse il testo, dimostrano l'usanza di far cantare dagli scolari le loro riposte; gli esempi medioevali di tal uso non sono frequenti, e questo ne e un esempio molto antico.*

[5] G. Maier, *Die sieben freien Künste im Mittelalter,* Jahresber. über die Lehr- und Erziehungs-Anstalt des Benediktiner-Stiftes Maria-Einsiedeln im Studienjahre 1885/86, Einsiedeln 1886, S. 7–12. Weiter ist zu empfehlen die Einleitung von C. W. Jones, *Bedae Opera de temporibus,* Cambridge (Mass.) 1943, S. 3–139; L. Traube, *Computus Helperici,* Neues Archiv d. Ges. f. ältere Geschichtskunde XVIII, 1893, S. 73–105 u. 724; A. Pfaff, *Aus alten Kalendarien,* Augsburg o. J. (ca. 1947), sehr mit Vorsicht zu lesen, da die Tendenz eindeutig vergangenen Zeiten entspringt; N. Lithberg, *Computus med särskild hänsyn till Runstaven och den Borgerliga Kalendern,* Nordiska Museets Handlingar XXIX, 1953. Vgl. ferner die eingehenden Hinweise auf die Standardliteratur in der Zusammenfassung von J. Mayr, *Der Computus ecclesiasticus,* Zs. f. kath. Theologie LXXVII, 1955, S. 301–330, bes. S. 304 f. Diese Arbeit wäre als Einführung in den Fragenkomplex sehr geeignet, wenn ihr Verf. nicht auf jegliche Methodik und Systematik der Darstellung verzichtet hätte.

[6] Historisches Jahrbuch LX, 1940, S. 549–580.

tern. „Die Produktion der metrischen Schulbücher, der Epigonen des antiken Lehrgedichts, blühte, und der Memorialvers wurde zur kleinen Münze des Wissens"; die Verse selbst wurzeln in einer gemeinsamen Grundlage, der „Ersetzung der Zahl", womit die komplizierten Tafeln der astronomischen Berechnungen (s. u.) auf mehr oder weniger poetische Weise umgangen wurden. Das Verhältnis zur Zahlenwelt war „wenig direkt", d. h. es nahm gerne Umwege, und gerade darin liegt ein „allgemeines kulturelles Merkmal des abendländischen Mittelalters" (S. 549 und 573).

Bischoff gelang es dabei, diesen Kreis der Merkverse auf die Liturgie auszudehnen, indem er eine Reihe von metrischen Gebeten und Antiphonen nachweisen konnte, die von derartigen Umwegen und Verschlüsselungen durchsetzt waren. Die Frage, die in seiner Arbeit nicht berührt wurde, aber durch die Ausdehnung auf die Antiphonen beinahe zur Selbstverständlichkeit erwuchs: die Suche nach musikalischen Beispielen bewogen den Verfasser zu einer Umfrage, die insgesamt 71 Bibliotheken[1] erreichte. So dürfte von vornherein Gewähr für ein einigermaßen zuverlässiges Bild der musikalischen Memorierverse gegeben sein.

Das Ergebnis darf zusammenfassend dargestellt werden. An Handschriften mit einem Fundort eines musikalischen Beispiels ergaben sich[2]:

	Handschrift	Provenienz	Entstehungszeit Jahrhundert
1	Vaticana, Pal. 487	Süddeutschland	10.
2	Paris, Bibl. Nat. lat. 9344	?	10.–11.
3	Vaticana, Lat. 3123	Worms-Neuhausen	11.
4	München, Clm. 14 569	St. Emmeram	11.
5	St. Gallen, Hs. 338	St. Gallen	11.
6	Vaticana, Pal. 1356	Augsburg	11.–12.
7	Karlsruhe, Hs. 504	Bamberg (Hirsau?)	11.–12.
8	Vaticana, Pal. 300	Köln oder Trier	11.–12.
9	Vaticana, Reg. 1723	St. Bertin	12.
10	Vaticana, Reg. 1987	Gent	12.
11	Bamberg, lit. 160	Bamberg (?)	12.
12	München, Clm. 9921	Ottobeuren	12.
13	München, Clm. 14 689	St. Emmeram	12.
14	Zwettl, Hs. 255	Zwettl (?)	12.
15	Stuttgart, Cod. math. Q 33	Süddeutschland	12.
16	Erlangen, Hs. 185	Heilsbronn	13.

[1] Im einzelnen teilen sich die Bibliotheken auf Länder gerechnet wie folgt auf: Deutschland 19, Frankreich 16, Österreich 9, England 8, Schweiz 6, Italien 4, Belgien, Dänemark, Holland, Irland, Polen, Schweden, Spanien, Tschechoslowakei und Vatikanstaat je 1.

[2] Ausgeklammert wurde hier die Hs. München UB Cim. 13, weil der Hexameter *Qui sunt vel quales* (Bl. 13r) nicht zu unserem Thema gehört. Die Erfurter Hs. Ampl. 8° 93 ist eine Parallel-Hs., wenn auch keine Kopie. Die Klarlegung dieses Sachverhaltes danke ich Herrn Dr. Rudolf Stephan, Göttingen.

Zu 1: BANNISTER, a.a.O., Nr. 8. Deutsche Akzentneumen.

Zu 2: A. RIESE, *Anthologia Latina* I, Leipzig 1906, datiert: 11. Jh. Herrn Prof. Dr. BERNHARD BISCHOFF (München) verdanke ich den Hinweis: 10.–11. Jh. Mme. SOLANGE CORBIN (Paris) machte mich darauf aufmerksam, daß weitere Verse dieser Art in der Hs. nicht zu finden sind.

Zu 3: BANNISTER, a.a.O., Nr. 196a. Deutsche diastematische Neumen (fraglich, da nur Spuren diastematischer Notierung). Worms-Neuhausen hatte vier Schulen, die Domschule und die Stiftsschulen von St. Paul, Andreas und Martin. Höchster Glanz: um oder kurz nach 1000 unter dem Patronat des Bischofs BURCHARD von Worms. Vgl. G. PIETZSCH, *Zur Geschichte der Musik in Worms,* Der Wormsgau III, 1956, S. 249–82.

Zu 4: Über die Verskunst in dem Regensburger Kloster vgl. Neues Archiv V, 1879, S. 432, die Mitteilung von W. WATTENBACH in den Sitzungsberichten der k. Akad. d. Wiss. in München III, 1873, S. 710, wonach ein Grammatiker der Lütticher Schule die Klosterfrauen von St. Emmeram im Versmachen unterwies.

Zu 5: A. CORDOLIANI, *Les manuscrits de comput ecclesiastique de l'Abbaye de Saint Gall du VIIIe au XIIe siècle,* Zs. f. schweiz. Kirchengeschichte XLIX, 1955, S. 161–200, ferner die umfangreiche Berichtigung von J. DUFT ebda. L, 1956, S. 388–394, mit der wichtigen Feststellung auf Grund einer Anfrage meinerseits an den H. Herrn Stiftsbibliothekar: *Die Durchsicht dieses ganzen komputistischen Materials gibt uns die erwünschte Gelegenheit, die von Musikwissenschaftlern gestellte Frage, ob sich bei den Computus-Versen Neumen finden, mit einer einzigen Ausnahme (19 Verse über den „Terminus paschalis" in Cod. 338 pag. 4) verneinend zu beantworten.*

Zu 6: BANNISTER, a.a.O., Nr. 55. Die St. Galler Lehrweise verpflanzte der hl. ULRICH nach Augsburg (Domschule). „Alle 7 freien Künste konnten an der Domschule erlernt werden. Ihr Ansehen dauerte fort beinahe bis gegen das 12. Jh." (J. HANS, *Beiträge zur Geschichte des Augsburger Schulwesens* I, Augsburg 1875, S. 14).

Zu 7: Die Sammelhandschrift des FRUTOLF aus dem Bamberger Michaelskloster (über ihn s. Stammlers Verfasserlexikon V, Berlin 1955, Sp. 240–46) wurde bes. von W. BRAMBACH, *Das Tonsystem und die Tonarten des christlichen Abendlandes im Mittelalter,* Leipzig 1881, S. 47 ff. eingehend beschrieben. Er vermutete die Niederschrift der Hs. evtl. im Kloster Hirsau, das uns jedoch direkt keine Hss. hinterlassen hat. Da dessen großer Abt WILHELM aus St. Emmeram kam, so wird der Stand der dortigen Klosterschule bedeutend gewesen sein. Eine Liste der in Bamberg gelesenen lat. Schriftsteller edierte M. HAUPT in den Berichten über die Verhandlungen der k. Akad. d. Wiss. zu Berlin, 1854, S. 144. Leider behandelt E. ZINNER in einer ausführlichen Besprechung der Hs. (*Die fränkische Sternkunde im 11.–16. Jh.,* XXVII. Bericht und Festbericht der Naturforschenden Gesellschaft in Bamberg, Bamberg 1934, S. 4) nicht diese Verse.

Zu 8: BANNISTER, a.a.O., Nr. 68. Deutsche Akzentneumen. In Köln nahm nach 950 die Domschule einen großen Aufschwung. Eine Abzweigung dieser Lehranstalt war u. a. St. Maximin-Trier.

Zu 9: BANNISTER, a.a.O., Nr. 179 und 252. St. Bertin liegt im Dep. Pas-de-Calais. Daß zu allen Zeiten St. Bertin durch seine Schule glänzte, bezeugt O. BLED, L'école bertinienne, St. Omer 1923.

Zu 10: BANNISTER, a.a.O., Nr. 274. Metzer Neumen. In Gent übten die Grafen von Flandern das Recht über das Schulwesen der Stadt, bes. über das Stift St. Pharahilde, aus.

Zu 11: F. LEITSCHUH, *Katalog der Handschriften der Kgl. Bibl. Bamberg,* Bamberg 1898, I, S. 312–14.

Zu 12: Vgl. R. STEPHAN im AfMw XIII, 1956, S. 66, Anm. 1.

Zu 13: Vgl. oben, zu 4. Herr Prof. Dr. Bernhard Bischoff machte mich auf die Regensburger Hss. aufmerksam, die Merkverse aufweisen.

Zu 14: Eine Provenienz konnte leider nicht ausfindig gemacht werden. Herrn Stiftsbibliothekar Dr. Hadmar Özelt sei für seine Hinweise freundlich gedankt.

Zu 15: Aus der Bibl. des ehem. Benediktinerklosters Komburg (bei Schwäbisch-Hall). Eine kurze Inhaltsangabe bietet F. D. Gräter, *Über die Merkwürdigkeiten der Comburger Bibliothek,* Hall 1806, S. 24, Nr. 116. Der Codex stammt aus der Bibl. des Oswald von Eckh, der wiederum Schüler des bayr. Geschichtsschreibers Johann Aventin war. Der Kalender gibt hinsichtlich der Provenienz keine Hinweise, doch darf eine Herkunft aus dem deutschen Sprachbereich als sicher betrachtet werden. Die im Kal. verzeichnete *Translatio S. Benedicti* erlaubt die Vermutung einer Entstehung in einem Benediktinerkloster. Auffällig ist die *Translatio S. Nicolai,* die nur wenige Kal. der damaligen Zeit aufweisen. K. Meisen stellt fest: „Um die Einführung der liturg. Feier des Translationsfestes in den deutschen Diözesen festzustellen, fehlen vorläufig noch die Unterlagen" (*Nikolauskult und Nikolausbrauch im Abendlande,* Forschungen zur Volkskunde IX–XII, 1931, S. 191).

Zu 16: In der Hs. im Nachtrag. Über die *Wissenschaftlichen Bestrebungen im ehemaligen Cisterzienserstift Kloster Heilsbronn* handelte M. Grabmann im Sammelblatt des Hist. Vereins Eichstätt XXIII, 1908, S. 90–100.

Betrachtet man die geographische Ausdehnung unserer Fundorte, so wird man überrascht sein, weil sie sich in der Mehrzahl fast eindeutig auf Süddeutschland lokalisieren lassen. Auch dort, wo Provenienzen unsicher sind, steht ein Einbezug in einen weiteren Umkreis dieser Ausdehnung fest. Auffällig erscheint dabei, daß die berühmten Einzugsgebiete der platonischen Kosmologie und arabischen Astronomie (Frankreich, voran die Schule von Chartres) von unseren musikalischen Strömungen nicht erfaßt wurden (auf alle Fälle fanden die Memorialverse dort keine schriftliche Fixierung). Doch sind solche summarische Feststellungen nur mit Vorbehalt aufzunehmen, da die Geschichte dieser Besitzergreifung noch nicht restlos durchforscht ist[1].

Tatsächlich sind alle unsere Beispiele vor diesem Eindringen entstanden. Die Ausnahmen, die anzutreffen sind, berühren zugleich wieder neue Gebiete, die einmal in einer bisher noch nicht belegten Verbindung von Musik und Komputistik liegen, zum andern aber in den Grenzbereich zur Musiktheorie führen. Generell wurden hier ausgeklammert: Verzeichnisse der Neumen in Tabellenform, Verse, die musiktheoretische Ergebnisse zusammenfassen, also Intervallverse, die seit P. Wagner der Reichenauer Schule des Hermannus Contractus zugeschrieben werden. Unsere Darstellung versucht vielmehr, eine Einführung zu geben, die an einem besonders instruktiven Beispiel ihren Anfang nimmt[2].

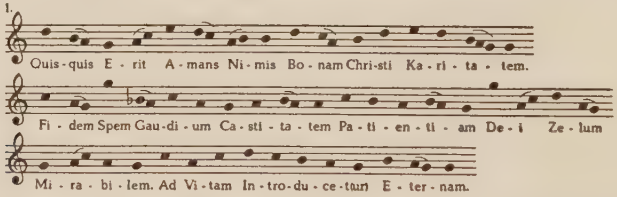
---

[1] Ch. H. Haskins, *Studies in the history of mediaeval science,* Cambridge (Mass.) 1924, S. 82: „The history of this phase of European thought has still to be written".

[2] Ich danke hier vor allem Herrn Ersten Bibliotheksrat Dr. Franz Hammer (Stuttgart) für viele Hinweise und gemeinsame Erörterungen der in Frage stehenden Beispiele.

I

In der Hs. 15 unserer Zählung, einem mit mathematischen und astronomischen Traktaten ausgestatteten Codex, beginnt nach einer leeren Seite auf fol. 41r ein neuer Teil, der sich schon durch drei Notenzeilen mit Text vom vorhergehenden scharf abhebt. Darauf beginnt das bereits schon erwähnte Kalendar, das in sich wieder unterbrochen wird durch den immerwährenden Kalender, der mit vielen Erläuterungen versehen ist. Weiter trifft man auch hier die anderwärts häufig belegte Tabelle des 19-jährigen Mondzyklus mit den sieben Schaltperioden und die Verquickung von Mond- und Sonnenzyklus (die 532er-Jahresreihe), welche eine merkwürdige Anordnung aufweist, aus der sich erst nach einigem Mühen das Anfangsjahr 1140 (und das Endjahr 1653) herausschälen läßt. Sie ist im Abstand der 19 Jahre gehalten (1140, 1159, 1178 usf.) und endet 1653, ordnet also die gängige Tabelle um. Ob damit eine aktuelle Jahresangabe – entstand die Hs. um oder kurz vor 1140? – beabsichtigt war, kann nicht entschieden werden, paläographisch wäre eine derartige Festlegung ohne weiteres möglich[1]. Ferner ist die 1064 beginnende 28er-Jahresreihe vorhanden.

Hier interessiert jedoch nur fol. 41r. Davon fällt der untere Teil für unsere Betrachtung weg, da es sich um eine Gebetshilfe beim Eintreten des Blutflusses (*sanguis* in diesem Sinne) handelt[2]. In moderne Notenschrift übertragen, lautet der Abschnitt:

Wir nähern uns damit jener Frage, die H. Husmann im AfMw XIII, 1956, S. 31 f. für die St. Galler Hss. aufgeworfen hat. Man kann mit der gebotenen Vorsicht darauf schließen, daß irgendwo in der Hs. (wenn auch an versteckter Stelle) ein „aktueller" Hinweis steht. So gelang es auch, eine St. Pauler Hs. auf das Jahr 1136 festzulegen. Es war eine Bestätigung unserer Theorie, in einem zu Ende des 18. Jahrhunderts angelegten Bibliothekskatalog des Kärntner Benediktinerstiftes einen Eintrag zu finden, der darlegt, daß auch in dieser Zeit schon mit den gleichen Überlegungen gerechnet wurde (vgl. den Aufsatz des Verf.s *Eine St. Pauler Handschrift aus dem Jahre 1136,* Carinthia I, 145. Jg., 1955, S. 248–274, bes. S. 265 f.). Wenn ich hier vorsichtiger mit einer endgültigen Zuweisung bin, so nur wegen des Charakters der astronomischen Hs., die in weniger konkreten Gedankengängen „denkt" als etwa ein Graduale, das die nächsten -zig Jahre und ihre Festtermine nennt. Um zur erwähnten Arbeit von Husmann zurückzukehren: ich verstehe nicht, was der Verf. mit den Einwänden gegen die 532jähr. Ostertafel (nicht 542er-Zyklus, wie S. 32, Anm. 3) in bezug auf die Hs. St. Gallen 376 sagen will. Ist die Hoffnung auf eine Abfassung zwischen 1064 und 1091 begründet oder nicht? Dort scheint uns das Verfahren in sich fraglich zu sein, denn für die richtige Datierung läßt sich nur wenig gewinnen.

[2] Verdächtig erschien der Ausdruck *hoc gregorianum,* der aber keine musikalische

lxx.	*xl.*	*Pascha.*	*Rog.*	*Pent.*
xvi.	*vi.*	*xx.*	*xxiiii.*	*viii.*
a b c d e f g h i k l m n o p q r s t u x y z.				*A B C D E F.*

An einzelnen Notenformen dieser Metzer Neumen mit der zweifachen Schlüsselvorzeichnung (f und c) sind vorhanden: das Punktum, das aufgeteilt ist in – (nur bei den Noten g, h und d) und ⌜ (für die Noten in den Zwischenräumen a, c und e); Pes, z. B. über *(e-)rit* und *ni(-mis)*; Clivis, z. B. *(Quis-)quis* oder *(fi-)dem*; Climacus bei *(kari-)ta(-tem)* und Semivocalis bei *(bo-)nam* oder mit b-Vorzeichnung bei *Gau(-dium)*. Mit diesen wenigen Notenformen kommt das ganze Stück aus. Zweimal wird die obere Hilfslinie für das g beansprucht. Die Melodie bewegt sich im Tonraum einer Oktave, ist authentisch, da sie G als tiefste Note hat, und ähnelt der mixolydischen (7.) Tonart.

Wesentlich mehr Schwierigkeiten bereiten die folgenden Linien, welche offenbar die Termine für den Beginn der Septuagesima (16.), Quadragesima (6.), Pascha (20.), Rogate (24.)[1] und Pentecostes (8.) anzeigen. Wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß der 20. eines Monats für Ostern nur auf den April zutreffen kann[2], so würden sich folgende Daten ergeben: 16. 2., 6. 3., 20. 4., 24. 5. und 8. 6. Diese Zusammenstellung ist an und für sich möglich, doch fiele der 6. 3. als Fastenzeit-Beginn bereits auf den Donnerstag nach dem Aschermittwoch, was sich aber mit dem seit dem 7. Jahrhundert festgesetzten Beginn der Quadragesima, eben dem Aschermittwoch, nicht vereinbaren ließe. Zunächst geneigt, ein Schreibversehen zu vermuten, gibt das nachfolgende Kalendar eine unerwartete Hilfe: der 16. 1. (also bereits ein Monat früher) ist *Terminus*[3] *in XVI⁰ an.*, Grenztermin für die Septuagesima im 16. Jahr des Mondzyklus, der die früheste Ostergrenze, nämlich den 22. März, aufweist.

Das darauffolgende Alphabet dient zu Abzählzwecken und hat mit diesen *Claves terminorum* nichts mehr gemein, sondern betrifft nur noch das unbestimmte Gesangsstück. Dazu sei einleitend festgestellt, daß es sich 1. um keinen liturgischen, 2. auch nicht um einen biblischen Text handelt, der zugrunde liegt, und 3. dieser Text keine Segens- oder Gebetsformel darstellt.

Bedeutung aufweist, sondern lediglich liturgische Gebetsformeln einleitet, die nachher im einzelnen angegeben sind.

[1] Unter der Bezeichnung *Rog(ate)* ist nicht der Termin der Bittage gemeint, sondern derjenige des Sonntags vor den Bittagen (= 5. Sonntag nach Ostern), dessen Introitus mit *Rogate* beginnt.

[2] Ostern trifft bekanntlich auf den Sonntag nach dem 14. Nisan, dem Frühjahrsvollmond, der von Dionysius Exiguus auf den 21. März, das *Äquinoktium*, festgelegt wurde. Ostern kann also frühestens am 22. März gefeiert werden (die einzige Ausnahme, die römischen Ostern am 21. 3. 387, bleiben hier außer Betracht).

[3] Unter *Terminus* werden die *Claves terminorum* verstanden, die wiederum Tageszahlen sind, von denen aus man nach einer bestimmten Rechnung zu den Daten der Feste gelangt.

Es war jedoch an Hand der Beispiele in der Bischoffschen Arbeit (S. 553 ff.)[1] alsbald klar, daß ein komputistischer Vers vorliegen müsse. Das aber setzt nach den analogen Fällen voraus, daß die Anfangsbuchstaben des Textes in Zahlen verwandelt werden müssen. Die Regel dafür lautet: die Zahlen der Anfangsbuchstaben geben das Aprildatum von Ostern an. Die Ausnahme bilden die auf m endenden Wörter, die für den März anzusetzen sind, nur wird hier die gewonnene Zahl vom (mitgerechneten) Monatsletzten abgezogen. Dadurch würde sich folgende Reihe ergeben (abgezählt an der hierfür allein verbindlichen Alphabetaufstellung): Q=16, e=5, a=1, n=13, b=2, c=3 bzw. x=21, k=10, ferner nach derselben Weise (2. Reihe): 6, 18, 7, 3, 15, 4, 23; (3. Reihe): 12, 1, 20, 9, 5. Oder umgesetzt in die Regel zur Auffindung des Ostertermins: 16. 4., 5. 4., 1. 4., 13. 4., 30. 3. (das Wort endet auf m, daher 31 [eingerechnet] minus 2 = 30), 3. bzw. 21. 4., 22. 3. (31–10 =22) usf. Wollte man für das Ausgangsdatum des 16. April ein „konkretes" Jahr nehmen, so kämen für das 11. Jh. noch in Frage: 1055, 1066, 1077, 1088 und für das 12. Jh.: 1150, 1161 und 1172. In einem der jeweils folgenden Jahre müßte der 5. April Ostern sein, im zweitfolgenden der 1. April usf. Allein, die Regel versagte[2], wie sie auch auf die anderen Termine nicht anwendbar war.

In diesem scheinbar ausweglosen Stadium der Entwicklung tauchte die Frage nach einem „gesetzlosen" Ausweg auf. Welche Funktion hatten die Großbuchstaben des Alphabets, die wir bisher übersehen hatten? Es ergab sich, daß die Worte, die das Zeichen eines Kreuzes trugen *(amans, fidem, caritatem* und *eternam)* nicht mit der regulären Alphabet-Nummer zu versehen waren, sondern mit der Zahl der Großbuchstaben, die ihrerseits sich an die vorausgehende Zählung anschloß (z=23, A=24, B=25 usf.). Unter diesem Gesichtspunkt stellte sich ein verändertes Zahlenbild dar (es lautet jetzt: 16, 5, 24, 13, 2, 21, 10; 29, 18, 7, 26, 15, 4, 23; 12, 1, 20, 9, 28), das sich unschwer als Reihenfolge der Goldenen Zahl[3] bestimmen ließ. Wenn man aber diese Folge umrechnet für die Bestimmung des Frühjahrs-Neumondes, der 14 Tage vor dem für das Osterdatum so wichtigen Vollmond (14. Nisan) eintritt, so erhält man die obige Reihe, welche bis zur Zahl 9 in unserem

---

[1] Für das Folgende vgl. Irtenkauf, *Methodisches zur Arbeit an Choralhandschriften,* Musica sacra (CVO) LXXVII, 1956, S. 140–50, bes. S. 144 ff.

[2] So haben 1089 den 1. 4., 1056 den 7. 4. und die Jahre 1067, 1078, 1151 und 1162 den 8. 4. als Osterdatum. Man findet diese Daten sehr bequem in H. Lietzmann, *Zeitrechnung,* Samml. Göschen, Bd. 1085, Berlin 1934, S. 14 ff.

[3] Die Goldene Zahl *(numerus aureus)* ist die Zahl, welche angibt, das wievielte Jahr im 19jährigen Zyklus ein Jahr ist. Diese Angabe dient zur Berechnung der Epakten, die als Zahl dartun, wieviele Tage seit dem letzten Neumond verflossen sind. Für das ganze Gebiet scheint das genaue Studium von H. Grotefend, *Abriß der Chronologie des deutschen Mittelalters und der Neuzeit,* Grundriß der Geschichtswissenschaft I, 3, Leipzig 1906, unerläßlich.

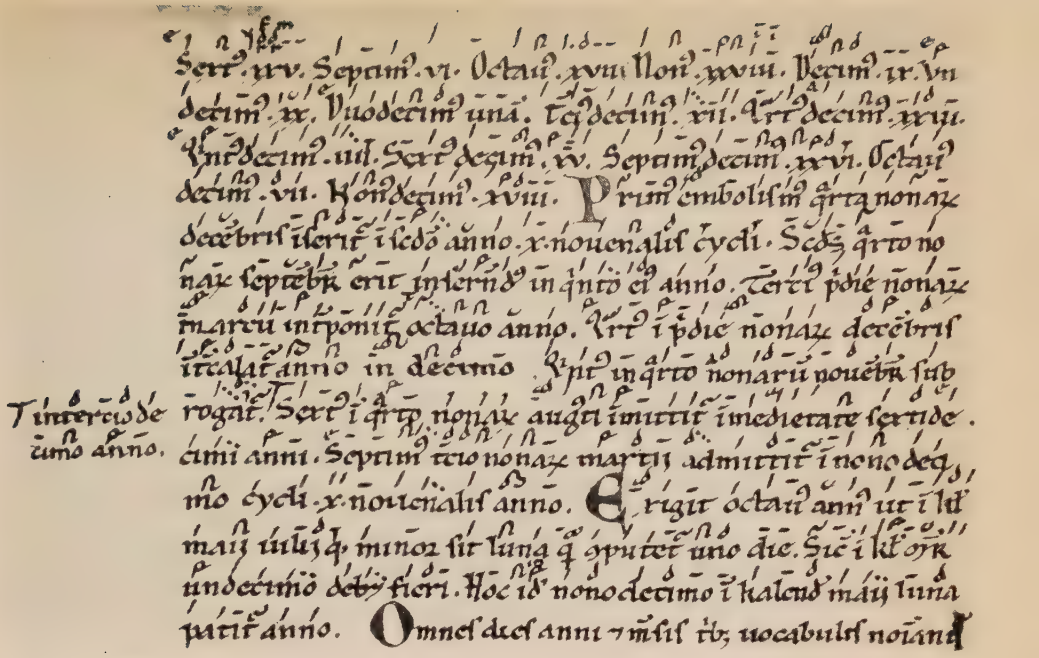


Abb. 1: Hs. 3, Bl. 45v. *Primus habet nullam* (Ausschnitt)

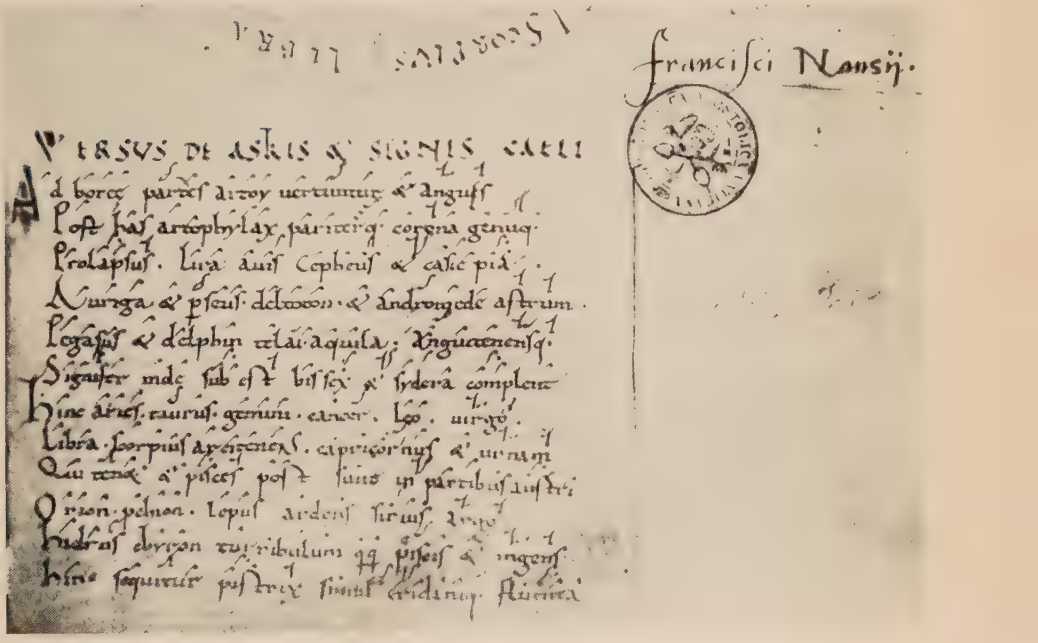


Abb. 2: Hs. 10, Bl. 1v. *Ad boree partes*

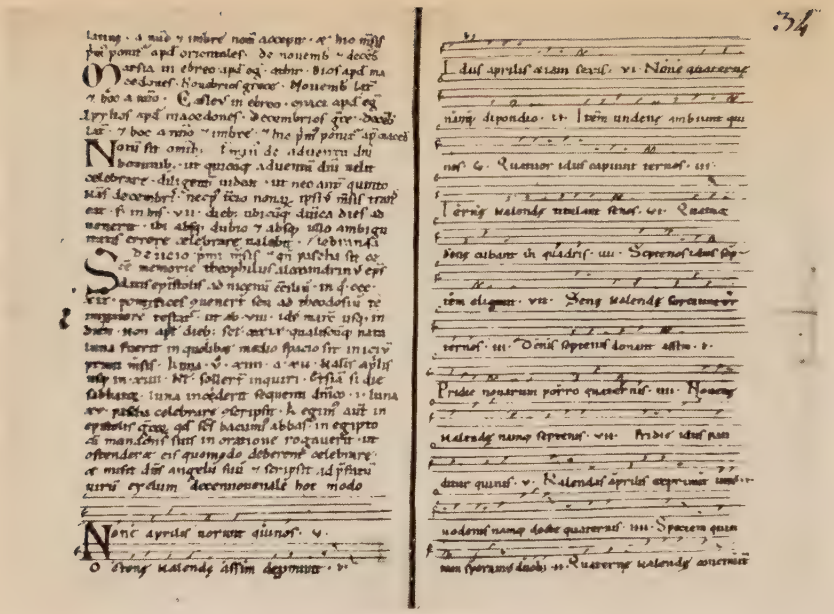


Abb 3: Hs. 11, Bl. 33v-34r. *Nonae aprilis*

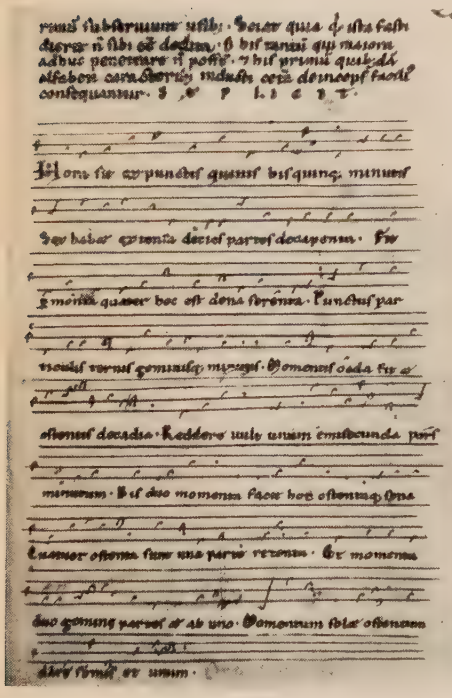


Abb. 4: Hs. 11, Bl. 21r
Hora sit

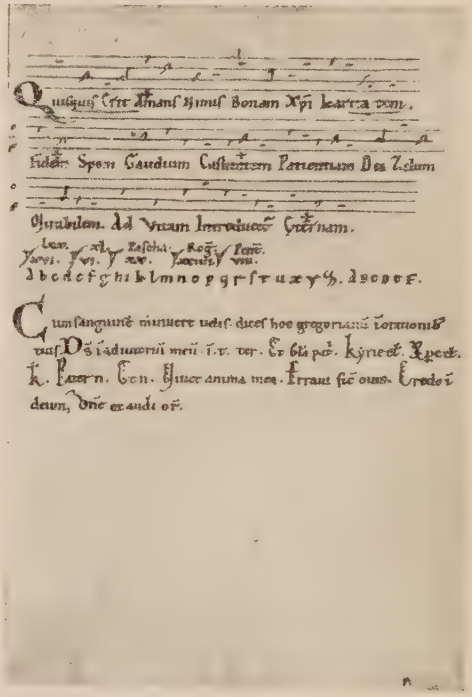


Abb. 5: Hs. 15, Bl. 41r
Quisquis erit amans

Beispiel enthalten ist[1]. Der Vers lieferte demnach eine Gedächtnisstütze für die Auffindung und Anwendung der Goldenen Zahl im 19er-Zyklus!

Hier erhob sich nun eine andere Frage: inwieweit kann die Musik dadurch beeinflußt werden bzw. inwieweit ordnet sie sich in diesen Rahmen ein, eine Frage, die den Schlüssel zum Sinn und Verstehen der gesamten Zusammenhänge in einem größeren Bereich liefern kann. Von bisher gegebenen Vorbildern konnte nicht ausgegangen werden, da die von Bischoff genannten Antiphonen in franz. Hss., soweit sie bisher erfaßt wurden, nicht neumiert waren. Nach der Anwendung vieler Kombinationen, die alle der Wirklichkeit nicht standhielten und keine brauchbaren Ergebnisse zeitigten, wurde noch eine Möglichkeit versucht, die schließlich („frei" nach der mittelalterlichen Praxis der Umstellung von Tafeln) zur Lösung führte. Sie dürfte überraschend genug sein. Dazu sind zwei Tafeln notwendig, von denen die erste die Goldene Zahl mit der dazugehörenden Ostergrenze[2] und dem Tagesbuchstaben[3], die zweite, danebenstehende die Umwandlung der Tabelle angibt (s. folg. Seite).

Daraus läßt sich sogleich ablesen, daß die erste Note jedes Wortes den Tagesbuchstaben der 2. Tafel vertritt. Diese Lösung setzt voraus, daß h (auch dort, wo es nicht als solches bezeichnet ist) jeweils als b zu gelten hat und das zweimalig auftretende und mit einer Hilfslinie versehene g den Buchstaben f vertritt. Zwar ist nicht recht einzusehen, warum das f in der Notenfolge vermieden wurde – eine Erklärung findet sich allein in dem Wunsch, die authentische Fassung nicht antasten zu wollen –, doch scheint das g, wenn man kein Schreiberversehen annehmen möchte, aus tonalen Gründen den Platz des f eingenommen zu haben.

Das Vorkommen dieser doppelten Verschlüsselung ist, wie auch B. Bischoff dem Verf. bestätigte, einmalig und darf als vereinzeltes Beispiel so lange gelten, als nicht weitere Belege für solche musikalisch und textlich gleichermaßen bedeutenden Merkverse zutage gefördert werden. Die „vorgegebene Reihe" wurzelt in diesem Falle in astronomischen bzw. chronologischen Voraussetzungen. Es bleibt müßig zu fragen, ob solche Verse gesungen wurden.

---

[1] Eine mechanische Regel zur Bestimmung der Goldenen Zahl lautet: vom Ausgangspunkt 16 werden 11 abgezogen. Würde die Subtraktion in den Minus-Bereich allen, so sind von der gewonnenen Zahl aus 19 zu addieren. Fällt die Summe über 20, so wird diese Zahl (und „ihr" Tag) gestrichen. Beispiel: 16–11 = 5; es folgt die Addition von 19: 5 + 19 = 24, da die Zahl jedoch über 20 liegt, muß der Tag gestrichen werden; 24–11 = 13; 13–11 = 2; 2 + 19 = 21, fällt wiederum weg; 21–11 = 10 usf.

[2] Hier wurde, weil für diesen Fall unwesentlich, die eigentliche Bestimmung der Goldenen Zahl, nämlich die Neumondtabelle, übergangen und gleich die Ostergrenzen und damit der Termin des Frühjahrsvollmondes angezeigt.

[3] Der Tagesbuchstabe ist ein sehr wichtiges Kalender-Hilfsmittel. Er gibt einen „irrealen" Wochentag an und beginnt am 1. Januar mit A. Der 2. 1. ist danach B, 3. 1. = C, 4. 1. = D, 5. 1. = E, 6. 1. = F, 7. 1. = G und 8. 1. wieder mit der Reihe beginnend A. Jeder Tag im Jahr hat in diesem System seinen festen Tagesbuchstaben.

Tafel 1			Tafel 2		
Gold. Zahl	Ostergrenze	Tagesbuchst.	Gold. Zahl	Ostergrenze	Tagesbuchst.
16	21. März	c	1	5. April	d
5	22. März	d	2	25. März	g
13	24. März	f	3	13. April	e
2	25. März	g	4	2. April	a
10	27. März	b	5	22. März	d
18	29. März	d	6	10. April	b
7	30. März	e	7	30. März	e
15	1. April	g	8	18. April	c
4	2. April	a	9	7. April	f
12	4. April	c	10	27. März	b
1	5. April	d	11	15. April	g
9	7. April	f	12	4. April	c
17	9. April	a	13	24. März	f
6	10. April	b	14	12. April	d
14	12. April	d	15	1. April	g
3	13. April	e	16	21. März	c
11	15. April	g	17	9. April	a
19	17. April	b	18	29. März	d
8	18. April	c	19	17. April	b

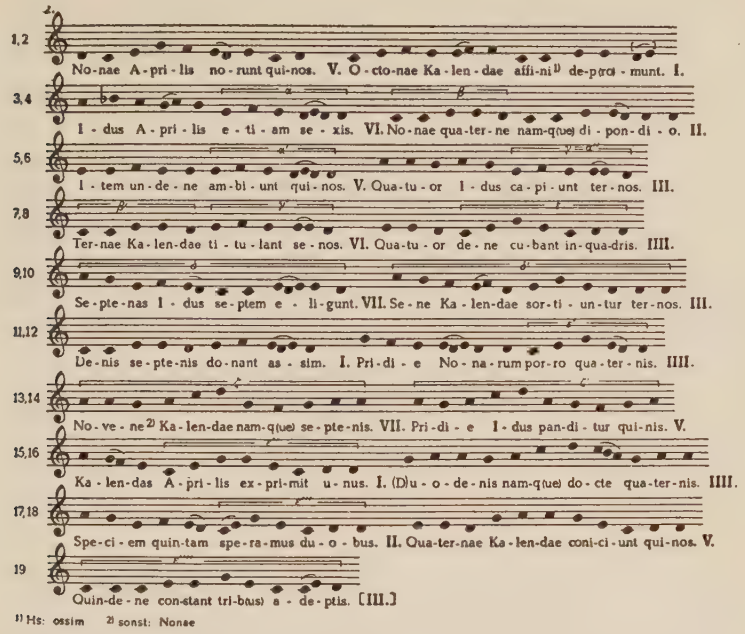
Vielleicht blieben sie „Papier"- oder „Pergament"-Musik, vielleicht dienten sie auch als Musterbeispiele für die Anlage derartiger Wort-Zahl-Verbindungen, die sich hier zu einer Trias: Wort-Note-Zahl ausweiten, vielleicht aber waren sie tatsächlich für den Unterricht gedacht. Der Komponist versuchte auf jeden Fall, in dem ihm noch frei zur Gestaltung verbliebenen Raum Überleitungen von Ton zu Ton zu schaffen, die dem Stück noch einiges Melos verleihen konnten (an den drei Einschnitten jeweils vor dem Punkt fügte er eine Abkadenzierung an; sonst war er natürlich sehr eingeengt in der Komposition). Es versteht sich von selbst, daß die Lösung dieses Stückes „zeitlos" war, d. h. auf kein bestimmtes Jahr festlegbar ist, da die Folge der Goldenen Zahl sich in jedem Mondzyklus konstant wiederholt.

II

Bernhard Bischoff stellt die Frage, ob der berühmte Memorialvers *Nonae Aprilis norunt quinos*[1] wohl mit den 19 Linien umfassenden *Carmina cyclica* des Isidor von Sevilla identisch sein könnte. Gleichgültig, wie die Lösung ausfallen wird: der vorkarolingische Ursprung dieser Verse steht fest. Folgende Hss. enthalten die Neumierung dazu: Nr. 5, fol. 4r, durch die Überschrift *Terminus paschalis* auf fol. 3v eingeleitet, sehr deutliche St. Galler Notation; Nr. 11, fol. 33v (in Metzer Notation mit 3 bis 5 Linien, c- und f-Schlüssel, s. u.) und in Nr. 16, Nachtrag (*De pascha,* St. Galler Notation um 1300).

[1] Einen vollen Abdruck findet man in Migne, *Patrologia Latina* (PL) XC, Paris 1862, Sp. 708. Über die Bedeutung dieser Verse verbreitet sich Jones, a.a.O., S. 32 f. sehr ausführlich.

Die Bamberger Hs. notiert die Melodie (in unserer Übertragung sind die motivischen Zusammenhänge durch Klammern angedeutet worden):



[1] Hs: ossim [2] sonst: Nonae

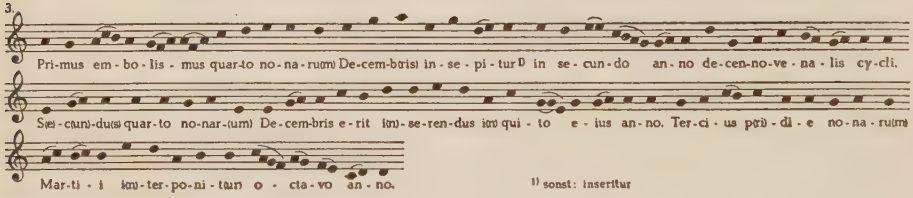
Wie sich unschwer erkennen läßt, sind hier die Tage der Ostergrenzen (S. 10, Taf. 2.) in der alten Zeitrechnung, also mit den Bezeichnungen *Calendae, Nonae* und *Idus,* eingetragen, was der von Beda übernommenen Tafel des Dionysius Exiguus (Spalte 6) entspricht[1]. Leider wiederholt sich der Vorgang, daß der Sonntagsbuchstabe als maßgebliche und gestaltende Komponente zugrunde liegt, nicht. Die Melodie wurde also „frei" komponiert. Ihr ist wahrscheinlich ein höheres Alter zuzusprechen, als es die hss. Zeugnisse annehmen lassen; Jones plädiert für eine Entstehung im 5. Jahrhundert *(. . . and there can be no doubt that every school-boy of the eigth century was required to learn it).* Eine leichte Abänderung liegt in der poetisch wenig geglückten Aufzählung *Primus habet Nonas Aprili* vor, die in Nr. 8, fol. 173v (nur die erste Zeile neumiert) und Nr. 14, fol. 11v gegeben ist. Nicht zu verwechseln damit ist *Primus habet nullam* (Nr. 3, fol. 46r–v; Nr. 8, fol. 174v; Nr. 12, fol. 10v – dort nicht in der sonst vorherrschenden Metzer, sondern der St. Galler Notation, wie auch alle folgenden Beispiele dieser Hs. aufgezeichnet sind! – und Nr. 14, fol. 11v). Hier stehen wir vor einer Aufzählung

[1] Der Anfang ist abgedruckt bei GROTEFEND, *Abriß* . . . S. 17. Jeweils die ersten beiden Worte der Zeile geben den Termin an: *Nonae Aprilis* = 5. 4., *Octonae Kalendae (Aprilis)* = 25. 3., *Idus Aprilis* = 13. 4., *IIII* (= IV) *Nonae (Aprilis)* = 2. 4. usf.

der Epaktenzahl im Mondzyklus, also wiederum einer Verschlüsselung von einer Zahlenreihe[1]. Die Hs. 3 weist dabei jene *Litterae significativae* (e=Einklang, m=*mediocriter* und f=*cum fragore*) auf, die für Hss. des St. Galler Bereichs charakteristisch sind.

Damit sind wir aber bereits thematisch in die nächste Nachbarschaft zu jenen Versen gerückt, die vornehmlich in den Ausgaben bzw. Abschriften von Bedas Werken überliefert wurden. Allen voran steht die Anweisung für den Embolismus, d. h. jene komplizierten Einschaltrechnungen in den mittelalterlichen Kalender, die den *Cyclus decemnovenalis,* also den 19jährigen Mondzyklus, betreffen. Wir finden diese Verse in den uns bereits bekannten Hss.: Nr. 3, fol. 46r, Nr. 11, fol. 30r (Metzer Notation; leider nicht vollständig neumiert, was man angesichts der selbständigen Art der Vertonung bedauern muß), Nr. 12, fol. 10v und Nr. 14, fol. 11v. Da auch hier die Noten keine Verschlüsselung bilden, so darf endgültig angenommen werden, daß der Fall der Hs. 15 ein „Spätstadium" der inzwischen wesentlich verfeinerten Entwicklung repräsentiert.

Aus der Bamberger Hs. geben wir nachstehend den Anfang des *Primus embolismus*:



In dieses Gebiet fällt noch eine kleine Gruppe von Merkversen, die sich kurz zusammenfassen lassen. Sie sind fast alle in Bedas Werken (PL XC) überliefert. *Ad boree partis* weist die Hs. 10, fol. 1v mit der Überschrift *Versus de askis et signis celi* auf, ohne Überschrift stehen sie in Nr. 12, fol. 10v (diese Verse über die Himmelszeichen werden dem römischen Grammatiker Priscian zugeschrieben). *Ex oriens Chelas* notiert die interessante Hs. 7, fol. 33r, ferner Nr. 12, fol. 10v und Nr. 13, fol. 39v. Das Wetterzeichen-Gedicht *Cum cornua sua linea* notiert für die ersten beiden Zeilen Nr. 2, während Nr. 1, fol. 31r den Beda-Vers *Unde crescunt numeri* und anschließend einen *Vers(us) de anno in ciclum* hat, worauf zum Schluß das *Crescunt* wieder erscheint, offenbar als Wiederholung. Nr. 7 hat noch weitere Verse in Buchstabennotation: *Mer-*

[1] Eine mechanische Regel für die Bestimmung der Epaktenzahl lautet: vom Ausgangspunkt 0 wird 11 addiert. Überschreitet die Zahl 30, so muß dieser Betrag abgezogen werden. Von der nunmehr gewonnenen Zahl wird wieder mit der Addition von 11 begonnen. Die Reihe: 0, 11, 22, 3 (33–30), 14, 25, 6, 17, 28, 9, 20, 1, 12, 23, 4, 15, 26, 7, 18, 30. Von der zweitletzten Zahl wird 12 dazugezählt, diese Abweichung wird als *saltus lunae* bezeichnet.

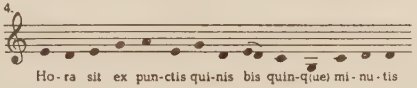
gitur Hammonis und *Libra quod est Hammon*[1]. Wir geben jeweils die Anfangszeilen aus Nr. 7:

C C D G a G c d c G a G F GG
(1) *Ex oriens Chelas aries demergit in ima . . .*

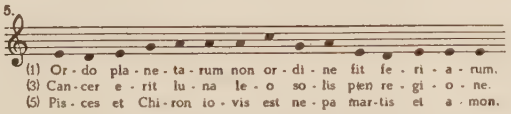
E D G E Ga a G F E Da ac G F D
(2) *Mergitur Hammonis libra tauri scorpi(us) . . .*

F F E D Ga c a G a Gac Ga G F D E E
(3) *Libra quod est Hammon nepa bos geminos fuge chyron . . .*

In dieser Karlsruher Hs. ist ebenfalls in der leicht übertragbaren Buchstabennotation der Beda-Vers *Ordo planetarum* aufgezeichnet (fol. 33v), der auch in Nr. 11, fol. 21v steht. Offenbar gehört, wie aus dem melodischen Zusammenhang ersichtlich ist, das *Hora sit ex punctis,* das in Nr. 7 anschließend steht, aber nur in der ersten Zeile durch Buchstaben notiert ist, in diese Verbindung. In der Hs. 11 steht dieser Vers voran (fol. 21r)[2]. Wir geben den Anfang des ziemlich umfangreichen Verses:

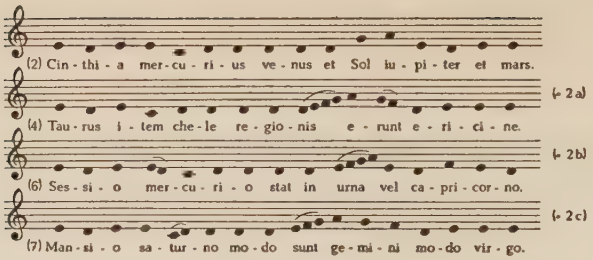


Die Ausdehnung der Melodie mit ihren abwärts gerichteten Quartschritten ähnelt auffallend den vertonten Merkversen in den Tonaren. In beiden Hss. folgen dann auch die dem Hermannus Contractus zugeschriebenen *E voces unisonas* und *Ter tri(n)a* (PL CXLIII, S. 413 ff.). Welche Querverbindungen sich in melodischer Hinsicht herstellen ließen, kann hier nicht untersucht werden. Das eben angeführte Beispiel gäbe einen günstigen Ausgangspunkt für eine so geartete Untersuchung. Doch kehren wir zurück zu Hs. 11 und schließen unsere reiche Ausbeute daraus mit einer vollständigen Wiedergabe des *Ordo planetarum*[3]:



[1] Die Überschriften sind sehr interessant: Zu *Ex oriens Chelas,* MARTIANUS CAPELLA, einem „Schulbuch-Autoren" des 5. Jh. zugeschrieben: *Versus Martiani de oppositis signorum.* Ferner *Ite(m) stristichon* (!) *de oppositis signorum; Libra quod est Hammon* hat die Überschrift *Ite(m) disticon unde supra.*

[2] Hier ist LEITSCHUH, a. a. O., S. 313, zu berichtigen.

[3] Den Anfang gibt auch J. WOLF im *Hdb. der Notationskunde* I, Leipzig 1913, S. 127 wieder.

Hier können wir zum ersten Male eine einfache Gesetzmäßigkeit hinsichtlich des Aufbaues beobachten: a b a b a b b.

A A A b

Damit erschöpfen sich aber im wesentlichen die Aufbaugesetze, die man an solchen Versen beobachten kann. Ins Hymnologische reicht *Anni domini notavit*[1], aufgezeichnet in Hs. 9, fol. 84r. Noch einen interessanten Fall weist die Hs. 4, fol. 24r auf: die Verschlüsselung der Berechnung der Quadragesima. Die uns bekannte Ostergrenze des 19jährigen Zyklus (S. 10, Taf. 2) ermöglicht auch in der gleichen Anlage und Abfolge die Festlegung des Termins für den ersten Fasten-Sonntag *Invocavit* (So entspricht dem 5. 4. der 22. 2.; dem 25. 3. der 11. 2.; dem 13. 4. der 2. 3. usf.). Der Vers *Octonas Martis cepit lex v librorum* (PL XC, Sp. 714) gibt indirekt den 22. Februar (= *VIII ante Calendas Martias*) nach der gleichen Methode wie *Nonae Aprilis* an, stammt wohl vom selben Verfasser und damit auch aus derselben Zeit. Neumiert sind sieben Strophen. Ein Parallelbeispiel für diesen seltenen Fall konnte nicht ermittelt werden.

Somit schließt sich der Ring der uns zur Verfügung stehenden Belege. Das Gebiet der Berührungen von Astronomie und Musik, so abseitig es auf den ersten Blick scheinen mochte, manifestiert sich in der Praxis in den gesungenen Merkversen, meist poetisch anspruchslosen Gebilden, Randerscheinungen für die mittellateinische Literatur und mittelalterliche Musikgeschichte zugleich. Aber der an und für sich enge Rahmen dieser Bereiche ist damit noch nicht erschöpft. Die Beziehungen der beiden Disziplinen untereinander reichen noch weiter. Die Forschung wird sich noch eingehend mit den steinernen Zeugen der Astronomie zu beschäftigen haben. Hier stehen zunächst die astronomisch zu deutenden Figurenfriese der „Romanik" im Vordergrund. Marius Schneider führt in seinem faszinierenden Buch „Singende Steine"[2]

---

[1] Bereits veröffentlicht in *Hymni de tempore et de sanctis in iuxta antiquo et novo, cum tonis usitatis in congregatione Gallica O. S. B.*, Solesmes 1885, S. 137. Vgl. K. Strecker, *Zu den komputistischen Rhythmen*, Neues Archiv XXXVI, 1911, S. 335.

[2] Kassel und Basel 1955. Vgl. die Rezension von F. Feldmann in Mf IX, 1956, S. 345 f.

mittelalterliche Kreuzgänge auf einen „bestimmten Rhythmus" zurück, die Kapitälfolgen sieht er „musikalisch-rhythmisch" konzipiert. Biblische Szenen, aber auch die Andeutung der Jahreszeiten und die Zahlenverhältnisse „weisen eindeutig auf eine Polyphonie des Ganzen". Die zuletzt genannten Komponenten sind jedoch auch Bestandteil der Verskunst, sind nunmehr ein, wenn auch kleines Teilgebiet der Musikgeschichte der Einstimmigkeit. Wir haben wahrscheinlich gemacht, daß der Ursprung der gesungenen Memorialverse in den bedeutenden Dom- und Klosterschulen Süd- und Westdeutschlands zu suchen ist, dafür spricht die geographische Ausdehnung und die Beschränkung des musikalischen Schriftbildes, das sich in den Aufzeichnungen der St. Galler und Metzer Notation erschöpft [1]. Es dürfte nicht als gewagte Prophezeiung ohne konkreten Hintergrund angesehen werden, wenn wir dasselbe Bild für einige der bedeutenden astronomischen Symbole, für die Schneider laufend Beispiele bietet, erwarten [2].

---

[1] Wer diese Frage in einem größeren Zusammenhang betrachten will, muß W. Gurlitts Hinweise auf die geschichtliche Grundlageneinheit von *Musik und Rhetorik*, Helicon V, 1944, S. 67–86, beachten. Diese Einheit führt „tief in den Lehrgehalt und Lehrbetrieb der mittelalterlichen Lateinschule", die gerade in ihren Beziehungen zur Musik charakterisiert wird (S. 70 f.). Karl d. Große hatte die Behandlung des Computus *(psalmi, notae, cantus, computus, grammatica)* in den Lehrfächern der Kloster- und Domschulen verlangt. Interessanterweise wird als letzter Zeuge für das karolingische Trivium von grammatica, computus und musica Johannes de Grocheo (um 1300) genannt – zeitlich würden diese Zeugnisse den gleichen Rahmen wie die von uns genannten Quellen umspannen. Es scheint, daß von hier ab die Behandlung des Computus vernachlässigt wurde, ja sich ganz in der Oberbezeichnung Grammatik auflöste: „Grammatik und Musik bilden denn auch weiterhin den Grundstock des Schulunterrichts" (Gurlitt a.a.O., S. 72–73).

[2] Erst nach Fertigstellung des Manuskriptes sind mir zwei Arbeiten von G. Pietzsch bekannt geworden, die sich in der Frage der Dom- und Klosterschulen und dem dort gegebenen Unterricht eng mit unseren Darlegungen berühren: *Der Unterricht in den Dom- und Klosterschulen vor der Jahrtausendwende*, Anuario Musical X, 1955, S. 3–22, und *Zum Musikunterricht vor und um die Jahrtausendwende*, Zs. f. d. Gesch. d. Oberrheins CIV, 1956, S. 361–89.

Thomas Stoltzers *Octo Tonorum Melodiae*

von

LOTHAR HOFFMANN-ERBRECHT

Unter den über 150 heute nachweisbaren, leider teilweise unvollständig überlieferten Werken Thomas Stoltzers (etwa 1470–1526) befinden sich nur wenige weltliche Kompositionen. Neben 11 Liedern in deutscher Sprache, von denen die Autorschaft bei zwei Stücken ernstlich in Frage gestellt bleibt[1] ist lediglich ein Zyklus von 8 textlosen fünfstimmigen Sätzen bekannt, der im Gesamtschaffen des Meisters eine außergewöhnliche Stellung einnimmt. Das Werk ist als Unikum in der Handschrift 106,5 der Ratsschulbibliothek in Zwickau überliefert. Das aus 5 Stimmheften im Quartformat bestehende Manuskript enthält ausschließlich diese Stücke. Die Blätter sind vorzüglich erhalten. Da der Notentext einige schwerwiegende Fehler aufweist, in der Handschrift aber keinerlei Verbesserungen vorgenommen wurden, darf man annehmen, daß diese Abschrift niemals dem praktischen Musizieren gedient hat. Der Titel des Zyklus und der Namen des Autors sind aus einer Eintragung im Tenor über der ersten Komposition zu entnehmen: *Octo Tonorum Melodiae V vocibus, Compositae a D Thoma Stoltzero.* Auf dem Tenorheft steht folgende Widmung: *Lazarus Enderlein Dono dedit Amico suo Cornelio Freundt Anno 1554.* Wer Lazarus Enderlein war, entzieht sich heute leider unserer Kenntnis. Cornelius Freundt (etwa 1535–1591) ist als nicht unbedeutender Komponist von zahlreichen deutschsprachigen Psalmen, Gelegenheitsmotetten, Weihnachtsliedern und anderen Werken in die Musikgeschichte des obersächsischen Raumes eingegangen. Nachdem er mehrere Jahre als Kantor in Borna gewirkt hatte, wurde er 1565 nach Zwickau als Kantor an St. Marien und Quartus der damals berühmten Ratsschule berufen. Sein Leben und Schaffen ist bereits mehrfach dargestellt worden[2]. Freundt war als Kantor mit den besten Werken seiner Zeit vertraut, wie zahlreiche von ihm angelegte Sammelhand-

[1] Gemeint sind die Lieder *So wünsch ich ihr ein gute Nacht* und *Man sieht nun wohl, wie stet du bist.* Die Begründung dafür gibt der Verf. in seiner in Vorbereitung befindlichen Arbeit über STOLTZER, die das gesamte Schaffen des Meisters behandeln wird.

[2] G. GÖHLER, *Cornelius Freundt,* Diss. Leipzig 1896; W. BRENNECKE, Artikel *Freundt* in MGG IV, 1955, Sp. 926.

schriften der Bibliothek Zwickau beweisen. Auch einige Kompositionen Stoltzers sind uns von seiner Hand erhalten. Daß im übrigen die *Octo Tonorum Melodiae* erst 28 Jahre nach dem mutmaßlichen Tode des Komponisten (Schlacht bei Mohács 1526) auftauchen, erregt kaum Verwunderung, wenn man die Quellenüberlieferung der Werke Stoltzers kennt. Setzt diese doch erst um 1540 mit Handschriften und Drucken lebhaft ein, um 20 Jahre darauf wieder abzuklingen. Inwieweit hier die protestantische Musikpflege, die nachweisbar rege an Stoltzers Werken interessiert war, eine Rolle gespielt hat, bedarf noch weiterer Untersuchungen. Die *Octo Tonorum Melodiae* sind heute in zwei Neuausgaben bequem zugänglich. Otto Gombosi edierte 1933 den Zyklus für den praktischen Gebrauch, wobei er die Stücke um eine Quinte höher transponierte[1]. Eine wissenschaftliche Ausgabe in der Originalnotierung besorgte Hans Albrecht im ersten Band der *Ausgewählten Werke* von Thomas Stoltzer[2].

Wie der Titel besagt, sind die einzelnen Stücke in der Reihenfolge der acht Tonarten geordnet, stehen also in dorisch, hypodorisch, phrygisch, hypophrygisch, lydisch, hypolydisch, mixolydisch und hypomixolydisch. Dieses Ordnungsprinzip benutzten bekanntlich viele Meister des ausgehenden 15. und 16. Jahrhunderts, um die acht Töne des Magnificat in Musik zu setzen. Mit der Bezeichnung des jeweiligen Kirchentones erhielten die Stücke ein deutliches Unterscheidungsmerkmal, hatten aber keine thematisch-motivische Beziehung zueinander. Für den praktischen Gebrauch wurde jeweils ein Werk für die Aufführung im Kirchenraum ausgewählt. Man spricht deshalb wohl besser von Magnificat-Reihen, weil der Begriff „Zyklus" in der Musik in erster Linie eine Folge von Sätzen bezeichnet, die durch einen gemeinsamen Gedanken organisch miteinander verbunden sind.

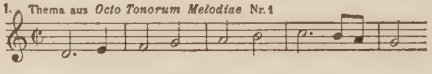
Stoltzers acht fünfstimmige Kompositionen zeigen mehr Gemeinsamkeiten als diese Magnificat-Reihen über den gleichen Text und für denselben Verwendungszweck. Neben der losen Verbindung durch die Tonarten werden sie durch die Mensurvorschrift des Tempus imperfectum diminutum (¢), die gleichbleibende Besetzung der fünf Stimmen von Discantus, Vagans, Altus, Tenor und Bassus, schließlich auch durch fast denselben Umfang von jeweils etwa 70 Mensuren miteinander verklammert. Über diese Äußerlichkeiten hinaus wird die letzte Geschlossenheit des Ganzen, die innere organische Verflechtung, durch die allen Stücken gleiche motivische Substanz erreicht. Man kann deshalb wohl mit Recht Stoltzers *Octo Tonorum Melodiae* als echten Zyklus bezeichnen, ohne damit behaupten zu wollen, seine acht Kompositionen seien nicht auch einzeln aufführbar. Dem Komponisten ist hier wie in keinem anderen Werk eine Konzentration des gesamten musikalischen Geschehens gelungen, der, vom Anfang des 16. Jahrhunderts aus betrachtet,

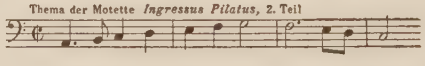
[1] *Th. Stoltzer, Octo Tonorum Melodiae,* Mainz 1933 (Schott).
[2] RD 22, Leipzig 1942 (Peters).

bahnbrechende Bedeutung zuerkannt werden muß. Es erscheint deshalb gerechtfertigt, nachfolgend einmal in diesem Zyklus die Gesetzmäßigkeiten der motivischen Verknüpfung aufzuspüren, um damit Einblick in die Variationstechnik jener Zeit zu gewinnen.

Das musikalische Material des ganzen Werkes wird aus einem „Thema" (in Ermangelung einer treffenderen Bezeichnung sei dieser Terminus hier verwendet) abgeleitet, das im ersten Stück am Anfang der Diskantstimme erscheint (Beispiel 1). Es besteht aus einer aufsteigenden Leiter, die in der Urgestalt von d′ zu c″ führt, also den Raum einer Septime umspannt, und einem kurzen, aber charakteristischen Abschwungmotiv. Der Kopf des Themas wird durch die Punktierung der ersten Note besonders betont. Im ganzen gesehen handelt es sich um ein Gebilde, dessen motivische Einheit zwar nicht geleugnet werden kann, das andererseits aber locker genug gefügt ist, um jede Möglichkeit zur Veränderung offenzulassen. Allein der leitermäßige Anstieg, beim erstmaligen Auftreten durch Semibreven wiedergegeben, fordert geradezu eine Variierung heraus. Das Thema zeigt somit eine Formung, die sich grundsätzlich durch keine besonderen Merkmale von der Thematik der Motettenkunst der Zeit unterscheidet. In der Tat finden wir fast den gleichen musikalischen Gedanken in Stoltzers Motette *Ingressus Pilatus*. Der zweite Teil des Werkes imitiert dieses Thema auf die Worte *Et cum indutus,* während der Diskant den Choral in Langmensur vorträgt[1]. Das Motettenthema besteht zwar aus anderen Notenwerten, besitzt aber den gleichen Septimenanstieg mit der Kopfpunktierung und auch dieselbe Abschwungfloskel (Beispiel 1). Es bestimmt in dem Vokalsatz nur für etwa 15 Mensuren das musikalische Geschehen, um dann neuen beherrschenden Motiven Platz zu machen. Bezeichnenderweise ist das Thema nicht der der Motette zugrunde gelegten Choralmelodie entnommen, sondern scheint frei erfunden zu sein.

1. Thema aus *Octo Tonorum Melodiae* Nr. 1



Thema der Motette *Ingressus Pilatus*, 2. Teil

Die Verwendung dieses Themas in der genannten Motette steht keineswegs vereinzelt da. Es läßt sich in zahlreichen anderen Werken Stoltzers in mehr oder minder abgewandelter Form nachweisen, besonders häufig in verschiedenen Hymnen-Kompositionen. Folgende Stücke seien hier genannt:

Hymnus *Gloria, laus et honor.* Neudruck: DDT 65, S. 52 ff., Diskant Mensur 43.
Hymnus *Quocunque pergis.* Neudruck: DDT 65, S. 48, und RD 25, Nr. 127, Tenor Anfang.
Hymnus *Qui pace Christi.* Neudruck: DDT 65, S. 40, und RD 25, Nr. 106, Diskant Anfang.

[1] Vgl. RD 22, S. 30.

Hymnus *Quem terra.* Neudruck: DDT 65, S. 32, und RD 25, Nr. 92, Alt Anfang.
Hymnus *Christe qui lux es.* Neudruck: DDT 65, S. 7, und RD 21, Nr. 17, Tenor Anfang.
Hymnus *Non est virili.* Neudruck: DDT 65, S. 2, und RD 21, Nr. 4, Tenor Anfang.
Sequenz *Mittit ad virginem* des Advents-Offiziums *Rorate coeli.* Unveröffentlicht. Quelle: LB Dresden, Mus. Grimma 55. In verschiedenen Stimmen.
Weihnachtsoffizium *Puer natus.* Unveröffentlicht; Quelle: Rhau 1545 b. In Anfangsimitation, auch im Diskant des *Alleluja.*

Bei diesen angeführten Werken tritt das Thema stets an hervorragender Stelle innerhalb der Komposition auf, erscheint also niemals zufällig im Satzgeschehen. Auch muß betont werden, daß es in den genannten Sätzen in keinem Falle dem zugrunde gelegten Choral oder der Hymnenmelodie entlehnt ist. Vielmehr scheint es sich hier um ein Gebilde zu handeln, das dem stereotypen musikalischen Vokabular der Zeit angehört. Höchstwahrscheinlich entstammt es der niederländischen Kompositionstechnik und diente vielen Generationen zur kontrapunktischen Gestaltung ihrer Werke. Selbst ein Meister wie Josquin Desprez verschmähte nicht diese formelhaften Wendungen. In seiner Motette *O bone et dulcissime Jesu* benutzt er fast das gleiche Thema für eine Imitation im zweiten Teil, Mensur 171 ff.[1]

Es ist das Verdienst von Hermann Zenck, in seiner Arbeit über Sixtus Dietrich zum erstenmal ausführlich auf die Bedeutung der stereotypen Kontrapunkte in der Musik des frühen 16. Jahrhunderts aufmerksam gemacht zu haben[2]. Er erwähnt in diesem Zusammenhang auch Tonleitererscheinungen, die dem Stoltzerschen Thema sehr nahestehen[3]. Seine Ausführungen wären noch dahingehend zu erweitern, daß diese formelhaften Gebilde mitunter auch thematische Bedeutung, wie in unserem Falle, erlangen können. Hier ließen sich Parallelen zum 17. und 18. Jahrhundert aufzeigen. Bekanntlich arbeiteten auch die Komponisten späterer Zeit gern mit konventionellen Motivbildungen. In der Fugenthematik sind um 1700 Wendungen wie die absteigende chromatische Quarte oder, noch häufiger, Fugenthemen mit dem Kopfmotiv einer fallenden verminderten Septime sehr beliebt. Max Seiffert hat für ein derartiges Thema ganze „Ahnenreihen" aufstellen können[4]. Etwas durchaus Vergleichbares liegt hier bei dem Hauptgedanken von Stoltzers Zyklus vor. Unsere Kenntnis der Quellen reicht jedoch heute noch nicht aus, um festzustellen, wer zum erstenmal dieses Thema verwendet hat.

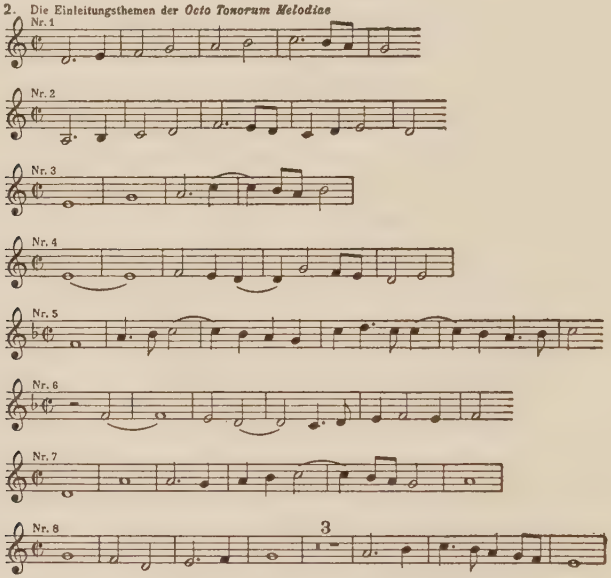
Die Originalgestalt des Hauptthemas tritt nur im ersten Satz der *Octo Tonorum Melodiae* in Erscheinung. Sie liefert sozusagen das Grundmaterial,

---

[1] Neudruck: *Josquin Desprez, Drei Motetten,* Chorwerk Heft 57, hg. von H. Osthoff, Wolfenbüttel 1956, S. 9.
[2] H. Zenck, *Sixtus Dietrich,* Leipzig 1928, S. 90 ff.
[3] Ebda., S. 103.
[4] M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik,* Leipzig 1899, S. 206 ff. Vgl. hierzu auch meine Ergänzungen in *Deutsche und italienische Klaviermusik zur Bachzeit,* Leipzig 1954, S. 95.

mit dem freizügig gearbeitet werden kann. Stoltzer zeigt sich in diesem Zyklus als vollendeter Meister der Variationskunst. Selten ist ein musikalischer Gedanke so intensiv nach allen Seiten hin ausgedeutet worden wie hier. Da in diesem Rahmen nicht alle Umformungen des Themas tabellarisch erfaßt werden können, soll eine Übersicht, die lediglich die Einleitungsgedanken der einzelnen Stücke verzeichnet, einen Einblick in die Mannigfaltigkeit der Veränderungsmöglichkeiten vermitteln (Beispiel 2). Es darf aber nicht der Eindruck entstehen, daß diese Themen wie bei der späteren Fuge den musikalischen Verlauf des ganzen Satzes beherrschen. Sie haben nur Einfluß auf die jeweilige Durchführung, der sie voranstehen. Jeder neue Abschnitt bringt das Thema in immer neuer Abwandlung wieder. So folgen auch diese Stücke den Gestaltungsgesetzen der durchimitierten Motette, worauf weiter unten noch näher eingegangen werden soll.

2. Die Einleitungsthemen der *Octo Tonorum Melodiae*

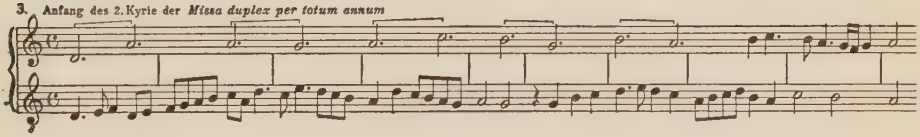


Der Vergleich dieser acht Themen zeigt, daß im allgemeinen die beiden Hauptcharakteristika der Originalgestalt – die aufsteigende Tendenz im ersten Teil und die Abschwungfloskel – in frei variierter Form beibehalten werden[1]. In dem Einleitungsthema des zweiten und dritten Stückes ist bei gleichzeitiger Abschwächung der Intervallspannung die Anlehnung an das Modell noch offensichtlich. Mit dem vierten Stück bahnt sich eine Entwicklung an, den Aufstieg im ersten Teil des Themas durch einen Gegenschwung

[1] Es bleibt unverständlich, aus welchen Gründen Gombosi als erster Herausgeber dieser Stücke in dem Vorwort seiner praktischen Ausgabe schreiben konnte, die Zusammengehörigkeit der Sätze sei nicht durch das thematische Material bedingt. Die Beziehungen sind hier so offensichtlich, daß sie nicht übersehen werden können.

zu bremsen und die intervallmäßige Ausdehnung mitunter auf ein Minimum einzuschränken. Im sechsten Thema ist dieser Auflösungsprozeß fast bis zur Unkenntlichmachung des Grundgedankens fortgeschritten, jedoch sind in den beiden folgenden Themen die charakteristischen Merkmale wieder überdeutlich, besonders der sonst nur selten anzutreffende Septimenanstieg. Mit welcher rhythmischen und melodischen Freiheit der Komponist seine Umwandlungen vornimmt, lassen schon diese Beispiele erkennen. Immer neue Umstellungen des Tonmaterials und Änderungen in der Zielstrebigkeit der Bewegungsrichtung können hier nachgewiesen werden. Ein Schema, starre Regeln oder sonstige die Erfindung hemmende Vorschriften sind Stoltzer gänzlich fremd. Die übliche Kolorierungstechnik der Zeit, die mit rein figurativen Umspielungen arbeitet und in den Orgelintavolierungen um 1500 überall zu finden ist, kommt in diesem Zyklus nicht mehr zur Anwendung. Mitunter taucht sie noch in Stoltzers Vokalschaffen auf, was im folgenden Beispiel aufgezeigt sei (Beispiel 3). Es zitiert den Anfang des zweiten Kyrie der *Missa duplex per totum annum*[1]. Der Choral im Diskant wird in der zweiten Stimme eine Oktave tiefer in instrumentaler Manier auskoloriert.

3. Anfang des 2. Kyrie der *Missa duplex per totum annum*



Die Auswahl dieser acht Einleitungsthemen ließe sich noch um 17 weitere thematische Umgestaltungen vermehren, die jeweils eine Durchführung lang das Tonmaterial beherrschen. Dazu treten ferner die zahlreichen Sonderformen, die nicht in eigenen Imitationsabschnitten verarbeitet werden, dennoch aber im Satzgeschehen eine Rolle spielen und an ihrer Verwandtschaft zu dem Hauptthema keinen Zweifel lassen. So ergibt sich ein dichtes Gewebe von motivischen Beziehungen, die die Geschlossenheit des ganzen Zyklus gewährleisten.

Es ist von nicht geringer Bedeutung, daß es noch zwei weitere Großwerke von Stoltzer gibt, in denen ebenfalls jeweils eine thematische Grundsubstanz die ganze Komposition hindurch verwandelt wird. Gemeint sind die Vertonungen des 13. Psalms *Herr, wie lang willst du mein so gar vergessen*[2] und des 37. Psalms *Erzürne dich nicht*[3]. Im 13. Psalm arbeitet Stoltzer mit einem frei erfundenen Tenor, der in mannigfaltiger Form verändert wird. Bei dem 37. Psalm waren sich verschiedene Forscher lange Zeit nicht darüber einig, ob das siebenteilige Werk einen Cantus firmus besitzt oder völlig frei konzi-

[1] Neudruck RD 22, S. 3 ff.
[2] Neudruck DDT 34, Nr. 76.
[3] Neudruck im Chorwerk Heft 6, hg. von O. Gombosi, Wolfenbüttel-Berlin 1930, [2]1953.

piert worden ist. Erst Karl-Ludwig Hampe hat hier eindeutig Klarheit schaffen können[1]. Er konnte überzeugend nachweisen, daß der Introitus-Psalm *Noli aemulari* fast der ganzen Komposition als Melodiegrundlage dient[2]. Der Cantus firmus wird in den einzelnen Teilabschnitten des Werkes planvoll verwandelt, in ähnlicher Weise, wie wir es in den *Octo Tonorum Melodiae* beobachten können. In den ersten beiden Teilen herrscht die Substanz des Initiums der Introitus-Melodie vor, in den letzten beiden Teilen dagegen die der Finalis, während die beiden Mittelteile III und IV ohne Cantus firmus komponiert sind. Der Übergang zu dem freien Mittelstück geschieht durch die allmähliche Auflösung des Cantus firmus, genauso, wie im Teil V erst nach und nach wieder die feste Bindung an die Choralgrundlage erkennbar wird. Die dadurch erreichte Symmetrie der Cantus firmus-Verarbeitung deckt sich mit der Symmetrie des klanglichen Aufbaus der Komposition und geht gleichfalls Hand in Hand mit dem Aufbau des Textes.

Wenn auch der Zyklus der *Octo Tonorum Melodiae* in seinem Grundriß anders als der 37. Psalm angelegt ist, so überzeugt er künstlerisch doch nicht weniger. Bewundernswert allein ist schon die mannigfaltige Gliederung der Stücke. Wie oben bereits angedeutet, können wir hier zwei Verarbeitungsweisen des Themas unterscheiden: eine imitatorisch strenge Verarbeitung, bei der die Abschnitte jeweils von einem festumrissenen Thema beherrscht werden, und eine freie, die auf Imitationsabschnitte verzichtet.

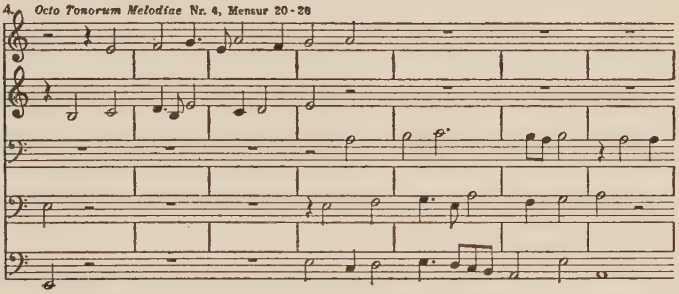
Für die abschnittsweise durchgeführte Imitation schält sich etwa folgender Normaltyp heraus: unter Beteiligung von 3 bis 5 Stimmen setzen die Themen stets sukzessiv ein, wobei einer paarigen Behandlung der Vorzug gegeben wird. Diese Technik hat zur Folge, daß die Themen zweier Stimmen, mitunter auch aller Stimmen, enggeführt werden. Das Thema wird immer real beantwortet, entweder in der Oktave, der Ober- oder Unterquinte. Geringfügige Abwandlungen rhythmisch-melodischer Art sind möglich; sie beschränken sich meist auf den zweiten Teil, doch ist gelegentlich auch eine Veränderung

---

[1] Die verschiedenen Ansichten über die Cantus firmus-Grundlage dieses Werkes kann ich hier nur stichwortartig wiedergeben: O. Kade sprach in den MfM VIII, 1876, S. 144 ff., von einer cantus firmus-losen Komposition, deren Motive alle frei erfunden seien. O. Gombosi übernahm diese Feststellung im Vorwort seiner Neuausgabe von 1930, vermutlich, ohne sie nachzuprüfen. Dagegen glaubte H. J. Moser in ZfMw XIV, 1931/32, S. 241 ff., in dem Werk eine ausgesprochene Cantus firmus-Komposition erblicken zu können, die die responsoriale Offiziumspsalmodie zur Grundlage hat. Erst K. L. Hampe hat in seiner ungedruckten Dissertation *Die deutschen Psalmen des Thomas Stoltzer,* Posen 1943, S. 44 ff., die richtige Choralvorlage nachgewiesen. In jüngster Zeit griff P. Mohr, dem die Hampesche Arbeit nicht bekannt war, in seiner Schrift *Die Handschrift B 211–215 der Proske-Bibliothek zu Regensburg,* Kassel 1955, S. 12/13, Anm. 37 u. 38, die längst überholten Forschungsergebnisse Kades wieder auf und verteidigte sie eifrig.

[2] Bei den Textworten *Der Mund des Gerechten* und *Das Gesetz seines Gottes* verwendet Stoltzer die zu diesem Introitus gehörige Antiphon *Os justi meditabitur sapientiam* als Choralgrundlage.

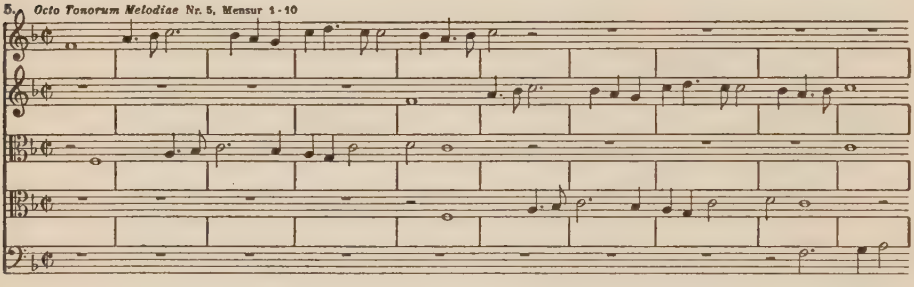
des Kopfmotivs zu bemerken. Diese Varianten sind aber niemals mit einer Modulation in eine andere Tonart verkoppelt. Der Umfang der Durchführungen schwankt beträchtlich und richtet sich im allgemeinen danach, ob freies thematisches Material eingeführt wird. In der Regel wird die Durchführung von einer Vollkadenz begrenzt, mitunter auch von einer Generalpause. Verschiedentlich kommen aber auch Überlappungen vor, bei denen sich zwei Durchführungen thematisch überschneiden. Immer bleibt dem Komponisten die Möglichkeit, je nach Art des verwendeten Themas die Abschnitte abwechslungsreich zu gestalten. Schon allein die Reihenfolge der Einsätze in den einzelnen Stimmen läßt weitgehend freien Spielraum. Wie kurz mitunter eine Durchführung sein kann, möge ein Abschnitt aus dem hypophrygischen vierten Stück zeigen (Beisp. 4). Hier wird das Thema paarweise in vier Stimmen aufgestellt. Der Baß ist in die Imitation nicht mit einbezogen und führt in Mensur 25/26 zur Kadenz, der sich unmittelbar eine neue Durchführung anschließt.

4. *Octo Tonorum Melodiae* Nr. 4, Mensur 20–26

Neben die imitatorische Behandlung des Themas tritt, wie oben erwähnt, die freie Führung der Stimmen. Das Einleitungsstück des Zyklus ist vollständig in dieser Art gearbeitet. In dem kompakten, durchgehend fünfstimmigen Satz wird das Hauptthema je dreimal im Diskant und Tenor zitiert. Die Originalgestalt erscheint nur in den Einleitungsmensuren des Diskant. Alle anderen Einsätze, bezeichnenderweise stets mit dem Grundton *d* beginnend, sind rhythmische Varianten, wobei die Septimenspannung immer respektiert wird. Die übrigen Stimmen sind motivisch mehr oder weniger stark der Grundgestalt des Themas verpflichtet. Sehr eigenwillig entworfen und überwiegend befreit von strengen Imitationen ist auch das sechste Stück, nur ist hier der Satz durchsichtiger und lockerer, besonders in dem langen Mittelteil, während Anfang und Schluß in der Schreibart gebunden sind. Zu diesen beiden genannten Sätzen treten größere Abschnitte in den anderen Stücken, in denen der Komponist lediglich mit Motiven des Themas arbeitet, ohne echte imitatorische Wirkungen anzustreben.

In diese Gruppe der freieren Episoden gehören auch die Zwischenspiele, die in den *Octo Tonorum Melodiae* eine bedeutungsvolle Funktion erfüllen.

Sie werden überall dort eingeschoben, wo mehrere streng imitatorische Durchführungen verbunden werden müssen, fehlen also nur in den frei konzipierten Stücken Nr. 1 und 6. Stoltzer verwendet für diese Zwecke besonders den zweistimmigen Satz, der meist als strenger Kanon in der Quinte oder Oktave geführt wird. Von den 10 Duetten sind 6 kanonisch gestaltet. Bemerkenswert ist die häufige Verkoppelung zweier Bizinien. Zwei Duette lösen sich dabei in verschiedenen Stimmen unmittelbar ab, stehen thematisch aber in keinem direkten Zusammenhang. Hier liegt im Prinzip ein ähnliches Verfahren vor wie bei der paarigen Behandlung der Imitation, die mitunter den Charakter eines Doppelduettes annimmt, wie wir es in der einleitenden Durchführung des 5. Stückes beobachten können (Beisp. 5). Außerdem gibt es noch kürzere duettierende Episoden innerhalb des Satzgeschehens, die aber nicht selbständig hervortreten und deshalb hier unberücksichtigt bleiben sollen.

5. *Octo Tonorum Melodiae* Nr. 5, Mensur 1–10



Angesichts der bedeutenden Rolle, die das Bizinium im Rahmen der fünfstimmigen *Octo Tonorum Melodiae* spielt, ist es aufschlußreich, kurz die Funktionen des zweistimmigen Satzes in den anderen Werken Stoltzers zu beleuchten. Die vier durchweg vierstimmigen Messen verzichten auf jegliche Stimmdifferenzierung in den einzelnen Abschnitten[1]. Es handelt sich bei ihnen um teilweise streng durchgeführte alternierende Choralmessen, die mehr einen liturgisch-dienenden Charakter besitzen, als daß in ihnen, wie bei der späteren niederländischen Messe, die künstlerisch kontrastierende Gestaltung im Vordergrund stünde. In den Liedern und Hymnen tritt das Duo schon stärker in Erscheinung, besonders in den Sätzen, die ihrer reifen Gestaltung wegen wahrscheinlich als Spätwerke nominiert werden können. In seinem Motettenschaffen verwendet Stoltzer häufig den zweistimmigen Satz. Er dient zur Auflockerung des Satzgefüges, zur Unterstreichung besonderer Textstellen und als formgliederndes Element. Auch die paarigen Einleitungs-

[1] Drei Messen veröffentlichte H. Albrecht in den RD 22, während eine vierte *Missa paschalis* kürzlich von dem Schreiber dieser Zeilen durch neue Quellen fast vollständig wieder nachgewiesen werden konnte. Vgl. L. Hoffmann-Erbrecht, *Die Chorbücher der Stadtkirche zu Pirna*, Acta Musicologica XXVII, 1955, S. 132, Anm. 38.

imitationen werden oft sehr ausgedehnt. Es sei hier nur auf die Bizinien in den Motetten *Anima mea liquefacta est* (Mensur 125–135) und *Verbum caro factum est* (Mensur 197–209 und 226–237) hingewiesen[1]. In die deutschen Psalmmotetten, besonders in den 37. Psalm *Erzürne dich nicht*[2] und den 86. Psalm *Herr, neige deine Ohren*[3], sind mehrfach längere duettierende Episoden eingebaut. Schließlich seien noch die neun einzeln stehenden lateinischen Duette erwähnt, die in Rhaus Biziniendruck von 1545 und in Rotenbuchers Sammlung von 1549 erschienen sind und die meist aus größeren mehrteiligen Proprium-Kompositionen stammen.

Wie in Stoltzers wortgebundener motettischer Musik beeinflußt das Bizinium auch in einzelnen Stücken der *Octo Tonorum Melodiae* wesentlich die Gesamtstruktur des Satzes. Im achten Stück z. B. bilden zwei Kanons den Mittelteil, der von je einer etwa 30 Mensuren umfassenden Durchführung samt einer phantasievollen, imitationslosen Weiterspinnung umrahmt wird. Auch in dem dichter gearbeiteten phrygischen fünften Stück gliedern Zwischenspiele in ausgewogenen Proportionen das musikalische Geschehen. Hier sind zwei fast gleichlange Interludien mit zwei oder drei Stimmen nach den ersten beiden und vor den letzten Durchführungen eingebaut. Überhaupt ist die stets wechselnde, aber immer renaissancehaft klare Aufteilung der einzelnen Sätze bemerkenswert. Die Mannigfaltigkeit der Form, frei von jeder schematischen Einengung, besticht immer wieder durch manchmal fast überraschende Lösungen. Jedes Stück ist völlig anders entworfen. Wenn sowohl der vierte wie auch der sechste Satz eine deutliche Axialbildung aufweisen, so ist doch das Formproblem auf ganz verschiedene Weise gelöst. Im vierten Satz konzentriert sich das musikalische Geschehen auf zwei sehr kurze, dafür aber thematisch ungewöhnlich dichte Durchführungen in der Mitte der Komposition, während die Außenglieder ziemlich frei gestaltet sind. Die gleiche Beschreibung läßt sich im umgekehrten Sinne auf den sechsten Satz anwenden. Hier umschließen zwei thematisch gebundene Außenteile ein ausgedehntes, nur motivisch auf den Hauptgedanken bezogenes Mittelstück.

Wieder anders eingeteilt ist der mixolydische siebente Satz. In ihm wird die erste Hälfte von zwei Durchführungen gespeist, während die zweite motettisch frei, fast ohne Imitation dahinströmt. Einen verblüffenden, architektonisch sorgfältig gegliederten Bauplan zeigt der zweite Satz. Die erste Durchführung arbeitet mit dem Thema in der dem Hauptgedanken eng verwandten aufsteigenden Bewegungsrichtung. Das Thema der zweiten Durchführung kehrt das Geschehen um und tendiert nach unten. Im sinnvollen Ausgleich ist das artistische Geschehen wieder zur Ausgangslage zurück-

---

[1] Neudruck beider Werke in den RD 22.

[2] Vgl. S. 21, Anm. 3.

[3] Neudruck, hg. von O. Gombosi in Concordia Motets Series Nr. 7, St. Louis, Missouri, 1953.

gekehrt. Nach einer Vollkadenz wird der Ruhepol durch eine Generalpause markiert. Im zweiten Teil wiederholt sich mit zwei weiteren Imitationsabschnitten im Prinzip genau das gleiche. Schließlich sei noch auf den ungewöhnlich konzentrierten dritten Satz verwiesen, in dem sechs verschiedene, durch mannigfaltige Zwischenglieder verbundene Durchführungen kühn kombiniert werden.

Ist auf der einen Seite jedes Stück formal durchdacht und in sich ausgewogen entworfen, so vermißt man auf der anderen eine höhere Ordnung, die diese acht Kompositionen auch architektonisch zu einem Zyklus zusammenschließt. Lediglich ein Wechsel von thematisch locker gefügten und streng gebundenen Formen ist bei der Anordnung der Stücke zu bemerken. Dem sehr frei gehaltenen Einleitungssatz folgen zwei imitatorisch außerordentlich streng gebaute Kompositionen. Erst der vierte Satz zeigt teilweise wieder jene Freizügigkeit in der Stimmführung, die für viele Kompositionen des Meisters charakteristisch ist. Das fünfte Stück gleicht in seiner konsequent imitatorischen Haltung dem zweiten und dritten Satz, während die sechste Komposition in ihrer Labilität weitgehend mit der ersten korrespondiert. Die beiden Schlußsätze sind teils streng imitatorisch, teils frei konzipiert.

Alles deutet darauf hin, daß es sich bei den *Octo Tonorum Melodiae* um ein Spätwerk handelt. Die Reife des Stils, der Verzicht auf einen Cantus firmus, der sonst bei diesem Meister eine große Rolle spielt, und die bei ihm seltener anzutreffende fünfstimmige Konzeption des Zyklus sind Beweise dafür. Obendrein ist noch auffällig, daß der Vagans, nach deutscher Art als hoher, manchmal die Oberstimme kreuzender „Übersingdiskant" angelegt, keineswegs mehr als Füllstimme behandelt wird, sondern im musikalischen Geschehen absolut gleichberechtigt zu den übrigen Stimmen tritt und ebenso intensiv wie sie an den Imitationen teilnimmt. Schließlich lassen die mehrfach erwähnten, ausgesprochen renaissancehaften „modernen" Züge vermuten, daß dieser Zyklus etwa in den letzten fünf Jahren von Stoltzers Schaffen, zwischen 1521 und 1526, komponiert wurde. Damit dürfte seine Entstehungszeit in unmittelbarer Nähe der wahrscheinlich letzten Großwerke Stoltzers, der vier deutschen Psalmen, liegen, von denen der 37. Psalm *Erzürne dich nicht* nach dem eigenhändigen Brief des Meisters an Herzog Albrecht von Preußen auf „1526" zu datieren ist[1]. Daß gerade mit diesem Werk in der Art der motivischen Verarbeitung manche Übereinstimmung besteht, wie oben dargelegt wurde, macht die späte Entstehung der *Octo Tonorum Melodiae* noch wahrscheinlicher.

Wie sich der Komponist die Aufführung seiner Stücke dachte, können wir heute nur vermuten. Vieles spricht für eine rein instrumentale Wiedergabe: die textlose Überlieferung, der unverbindliche Titel, das Fehlen einer geistlichen oder weltlichen Kernmelodie und die typischen Instrumentalfloskeln

[1] Den Brief hat erstmalig O. Kade in den MfM VIII, 1876, S. 65ff., veröffentlicht.

in der Rhythmik und Melodik der einzelnen Stimmen. Der Umfang jeder Stimme im gesamten Zyklus übersteigt selten zwei Oktaven, während er im Rahmen der einzelnen Stücke meistens eine Oktave, höchstens aber eine None beträgt. Auffällig ist die große Tiefe, die mit *D* für die ersten beiden Kompositionen in der Originalnotierung der Baßstimme gefordert wird und nur selten in rein vokalen Werken anzutreffen ist. Auch die Spitzentöne des zweigestrichenen *a* in der Vagansstimme sind für die meisten wortgebundenen Stücke Stoltzers ungewöhnlich. Überhaupt ist der ganze Zyklus in drei deutlich unterschiedene Höhenlagen gefächert: die tiefsten Regionen werden in Nr. 1, 2 und 4 berührt, die höchsten in Nr. 7. Die anderen Kompositionen bewegen sich in der damals gebräuchlichsten Mittellage.

Otto Gombosi und Hans Albrecht schlossen mit Recht aus allen diesen Besonderheiten, daß es sich hier um Instrumentalstücke handeln muß[1]. Albrecht vermutet hinter ihnen „Kompositionsbeispiele", wohl nicht im Sinne von abstrakt ausgeklügelten Konstruktionen, sondern von Musterbeispielen lebendiger Musik in höchster Vollendung, wie sie uns Johann Sebastian Bach etwa mit seinen *Inventionen* und *Sinfonien* hinterlassen hat, die ja auch dem Spieler einen „starken Vorschmack von der Komposition" vermitteln sollen. Beide Herausgeber nehmen ferner an, daß einer Ausführung durch Bläser der Vorrang zu geben ist. Zwar sollte man aus dem einzig erhaltenen persönlichen Dokument Stoltzers, in dem von der Besetzung des Psalms *Erzürne dich nicht* mit Krummhörnern die Rede ist[2], nicht die Vorliebe des Komponisten für Bläser ableiten, doch kann nicht übersehen werden, daß damals in Deutschland allgemein die Blasinstrumente sehr geschätzt wurden, was zahlreiche Abbildungen, die Inventarverzeichnisse der Kapellen und literarische Zeugnisse belegen. So wäre eine Wiedergabe der *Octo Tonorum Melodiae* um 1525 durch ein Bläserensemble mit Zinken, Posaunen und Krummhörnern am besten vorstellbar. Eine Ausführung durch Blockflöten scheint ebenfalls nicht abwegig zu sein.

Erkennt man die wohl eindeutig zu fordernde Instrumentalbesetzung dieser Stücke an, muß man auch die musikgeschichtlichen Konsequenzen aus dieser Feststellung ziehen. Der Zyklus hat sowohl in Stoltzers eigenem Schaffen wie auch in dem der Umwelt, soweit unsere Quellenkenntnis heute reicht, kein Vorbild. Wohl gab es vor 1520 in größerer Zahl Lauten- und Orgelkompositionen, meist Intavolierungen weltlicher oder geistlicher Vokalwerke, doch keine so eindeutig für Instrumentalausführung geschriebenen fünfstimmigen Sätze, die zudem noch zyklisch zusammengefaßt sind. Damit ist freilich über die „Funktion" der Stücke, über ihre praktische Verwendbarkeit um 1525, noch nichts gesagt. Sollte wirklich der ganze Zyklus als geschlossenes Instrumentalwerk zu seiner Zeit aufgeführt worden sein, wie Otto Gombosi

[1] Im Vorwort ihrer Neuausgaben, vgl. S. 17, Anm. 1 u. 2.
[2] Vgl. S. 21, Anm. 3.

vermutet?[1] Oder lassen sich genügend Belege aus dem frühen 16. Jahrhundert nachweisen, die auf eine andere Verwendung der Stücke hindeuten?

Die hier aufgeworfenen Fragen berühren das immer wieder umstrittene Problem, wann im 16. Jahrhundert zum erstenmal von selbständigen Instrumentalkompositionen gesprochen werden kann. Im Zusammenhang mit terminologischen Untersuchungen hat kürzlich Hans Heinrich Eggebrecht ausführlich dazu Stellung genommen[2]. Er kommt zu dem einleuchtenden Schluß, daß den Ricercaren, Fantasien und den meisten anderen Instrumentalstücken des frühen 16. Jahrhunderts noch keine eigenständige Bedeutung zuzuerkennen ist. Schon in Petruccis I. Buch der Lautentabulaturen (1507) erscheinen imitationslose Ricercar-Kompositionen, die aus acht, jeweils in einem anderen Kirchenton geschriebenen Episoden bestehen und ohne Zweifel die Aufgabe einer instrumentalen Intonation zu erfüllen hatten, also gleichsam Präludien darstellten, die *den Ton „suchen"* mußten, ihn „anstimmten", wie Eggebrecht ausführt, indem er noch zahlreiche weitere Beispiele dafür beibringt. Daß sich später bei den Imitationsricercaren der ursprüngliche Wortsinn („wiedersuchen") wandelt und dann nicht mehr das „Suchen des Tones" sondern das „Suchen der Motive" gemeint ist, spielt hier in unserem Falle eine untergeordnete Rolle.

Auch Stoltzers Stücke sind im Grunde genommen „Ricercare", in ihrer künstlerischen Höhe zwar nicht unmittelbar gleichzusetzen mit den imitationslosen Ricercaren der Lautentabulaturen, ihnen aber doch in ihrer „Funktion" sehr verwandt. Denn es liegt sehr nahe, auch in den *Octo Tonorum Melodiae* einen Zyklus von Instrumentalstücken zu sehen, der in jeder Tonart Präludien für Vokalkompositionen bereitstellt, also für alle denkbaren Gelegenheiten Verwendung finden konnte. Eine selbständige Aufführung aller Stücke in der Reihenfolge der Tonarten hat Stoltzer selbst wohl kaum in Erwägung gezogen. Diesem Gedanken stand das frühe 16. Jahrhundert noch sehr fern. Nirgends findet sich in jener Zeit etwas Vergleichbares. Mit der Zweckbestimmung als „Präludien mit Ricercarfunktion" (Eggebrecht) lassen sich jedoch die *Octo Tonorum Melodiae* unschwer in die Bestrebungen der damaligen Musizierpraxis einordnen.

Wie oben gezeigt wurde, bildet jedes Stück für sich eine geschlossene Einheit. Daß Stoltzer dennoch den Zyklus als Ganzes entworfen hat, dürfte durch den Nachweis der motivischen Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen deutlich geworden sein. Die Kunst der Veränderung, die hier so meisterhaft gehandhabt wird, ist Allgemeingut der Zeit. Erst kürzlich hat Hellmuth Christian Wolff erneut darauf hingewiesen, wie die niederländischen Komponisten um 1500 bereits die variative Technik in ihren Vertonungen

---

[1] Im Vorwort zu seiner Neuausgabe (vgl. S. 17, Anm. 1) und in G. Reese, *Music in the Renaissance*, New York 1954, S. 725.

[2] H. H. Eggebrecht, *Terminus „Ricercar"*, AfMw IX, 1952, S. 137 ff., und ders.,

des Ordinarium Missae zur Anwendung gebracht haben[1]. Stoltzer scheint erstmalig diese Kunst auf die textlose mehrstimmige Musik übertragen zu haben. Ohne den Begriff der Variation verwässern zu wollen, könnte man den Zyklus vielleicht als die erste entscheidende Vorstufe zur sogenannten „Fantasie-Variation" bezeichnen, wenn man der durch Kurt von Fischer unlängst aufgestellten Systematisierung der verschiedenen Variationsmöglichkeiten folgen will[2]. In dieser Fantasie-Variation sind die einzelnen Teile des Themas, die Motive und Melodiefragmente, als konstante Elemente anzusprechen, während die Form der Variation, wie oben dargelegt, völlig variabel ist. Mit der Verwandlung eines thematischen Kerns verzichtet Stoltzer auf jegliches Grundgerüst, sei es ein Cantus firmus, ein Basso ostinato oder irgendwelche Harmoniekonstanten, über die variiert wird. Auf jeden Fall dürfte Joseph Müller-Blattaus Ansicht, daß die Variation erstmalig um 1550 in der Musikgeschichte auftaucht, zu revidieren sein[3]. Entscheidend ausgeprägt erscheint sie in Wahrheit bereits mindestens 25 Jahre früher, um 1525, und zwar in künstlerisch schon so vollendeter Form, daß ihr Schöpfer allein auf Grund dieser Kompositionen zu den bedeutendsten deutschen Meistern seiner Generation gerechnet werden müßte.

Studien zur musikalischen Terminologie, Abhlgen. der Akademie der Wiss. u. d. Lit. (Sitz Mainz), Geistes- u. Sozialwiss. Kl., Jg. 1955, Nr. 10, S. 82 ff.

[1] H. Chr. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer,* Leipzig 1956; vgl. auch vom gleichen Verf. *Die Variationstechnik in den frühen Messen Palestrinas,* Acta Musicologica XXVII, 1955, S. 59 ff.

[2] K. v. Fischer, *Die Variation,* in der Reihe Das Musikwerk, Köln 1955, Vorwort.

[3] J. Müller-Blattau, *Gestaltung und Umgestaltung, Studien zur Geschichte der Variation,* 1950, S. 9.

Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes

von

ERNST APFEL

In vorliegender Studie[1] seien an Hand der Untersuchung besonderer Fälle von Dissonanz bei Palestrina Schlüsse auf die Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes gezogen.

Die Dissonanz in Palestrinas Werken ist von Knud Jeppesen[2] ausführlich erörtert worden. Seine Interpretationen eines jeden einzelnen Falles von Dissonanz und seine allgemeinen Betrachtungen über den Stil sind eindrucksvoll und mit wenigen Ausnahmen stets überzeugend. In einer Richtung hat jedoch Jeppesen die Dissonanzbehandlung nicht erschöpfend erörtert: in Richtung auf die Satzstruktur. Wenn es gelänge, von der Dissonanzbehandlung auf die Struktur des Satzes zu schließen, so könnte damit zugleich dessen Entstehung erhellt werden, denn der Satzstruktur kommt große historische Bedeutung zu. Diese Brücke zu schlagen sei im folgenden versucht.

I. Jeppesen bezieht in dem Beispiel S. 225 seines genannten Buches (Palestrina-Gesamtausgabe Bd. V, S. 15, 1. System, vorletzter Takt; im folgenden, wie bei Jeppesen, P. V, 15, 1, +2 zitiert – s. Jeppesen, a. a. O., S. VIII) das übergebundene e des Tenors auf den Baß. So betrachtet handelt es sich um einen Sekundvorhalt in einer Oberstimme und damit um eine sogenannte „schlechte Bindung". („Gute Bindungen" sind Quarte und Septime im Verhältnis zu einer tieferen und None und Sekunde im Verhältnis zu einer höheren Stimme.) Im Verhältnis zum Cantus stellt aber der Vorhalt des Tenors eine gute Bindung dar: eine None, die, wie alle Vorhalte, nach unten aufgelöst wird. (Nur weil der Cantus nicht liegenbleibt, sondern gleichzeitig mit der Auflösung der Synkopendissonanz eine Terz fällt, ergibt sich als Auflösungskonsonanz statt der Dezime eine Oktave.) Da schlechte Bindungen im Palestrinasatz selten sind, ja im zweistimmigen Satz fast gar nicht, im mehrstimmigen fast nur gleichzeitig mit einer guten Bindung vorkommen, ist in

[1] Bei der schriftmäßigen Darstellung stand mir mein Freund Arnold Feil mit dankenswerter Kritik zur Seite.

[2] *Der Palestrinastil und die Dissonanz*, Leipzig 1925. Jeppesens Darlegungen erfuhren in letzter Zeit einige Ergänzungen durch P. Hamburger, *Studien zur Vokalpolyphonie*, Wiesbaden 1956, ohne neue Gesichtspunkte.

unserem Beispiel der Vorhalt des Tenors auf den Cantus zu beziehen. Diese beiden Stimmen gehören somit zusammen, wie auch ihr weiterer Verlauf zeigt.

II. In P. VIII, 143, 1, +2 (J. S. 142), sowie in P. XII, 17, 2, 4 (J. S. 145) scheinen die Mittelstimmen Note gegen Note zu dissonieren, was aber dem Palestrinastil widerspräche. „Indessen" (schreibt Jeppesen S. 143 in bezug auf den ersten Fall, was aber auch für den zweiten gilt) „wird man bemerken, daß das Irreguläre der Wendung in dem Augenblick wegfällt, in dem man Alt und Tenor nicht miteinander vergleicht, sondern beide im Verhältnis zum Baß betrachtet werden. Die Dissonanz im Tenor ist dann fortwährend in Übereinstimmung mit den Regeln, und die Dissonanz auf der 3. Viertelnote [2. Halben in P. XII, 17, 2, 4] des Alts fällt weg." Jeppesen zieht daraus den Schluß, daß die Stimmen wohl untereinander dissonieren durften, wenn sie sich nur richtig zum Baß verhielten[1]. Nun ist es aber in keinem der beiden Fälle notwendig, auch den Tenor auf den Baß zu beziehen. Vielmehr bildet der Tenor beide Male mit dem Cantus eine Einheit, indem die beiden Stimmen eine 6 – 8-Klausel einleiten. Im ersten Fall dissoniert der Tenor sowohl mit dem Baß als auch mit dem Cantus, im zweiten Fall konsoniert er aber sogar mit dem Cantus, während er mit dem Baß dissoniert, so daß in diesem Fall die Zusammengehörigkeit von Tenor und Cantus besonders deutlich wird.

Wir haben nun sowohl unter I. wie unter II. festgestellt, daß Tenor und Cantus eine Einheit bilden und daß der Baß in keinem der Fälle für das ganze Satzgeschehen entscheidend war. Er war vielmehr in bezug auf Tenor und Cantus durchaus entbehrlich. Wenn aber nun der Baß auch nur teilweise entbehrlich ist, so hat er als Ganzes, als Stimme, nicht die Bedeutung, die wir ihm in der Komposition seit der Generalbaßzeit zumessen. Zusammengehörigkeit von Tenor und Cantus und gleichzeitige „Entbehrlichkeit" des Basses begegneten uns in der Geschichte der Satztechnik schon einmal: im „freien Diskantsatz".

Im 15. Jahrhundert gab es, wie der Verfasser vorliegender Arbeit in seiner Dissertation „Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jahrhunderts" (Heidelberg 1953, maschinenschriftl.) zu zeigen versuchte, zwei Arten von drei- und mehrstimmigem Satz: eine Satzart, die klanglicher Diskantsatz genannt wurde, weil sie auf der mittelalterlichen Verdoppelungstechnik und somit auf dem Nachbarschaftsverhältnis der Klänge beruht, also noch nichts mit der

[1] Für die Dissonanzbehandlung sind neben dem Baß, wie schon Jeppesen bemerkte (a. a. O., S. 142), die längeren, liegenbleibenden Töne anderer Stimmen entscheidend. Die Bedeutung dieser „liegenbleibenden Töne" in der Satztechnik der Vokalpolyphonie und ihre Geschichte wurde von J. Tröller, *Untersuchungen zur Satztechnik von den Niederländern bis zu Monteverdi*, Diss. Heidelberg 1953 (maschinenschriftl.) untersucht. Tröller geht, wie Jeppesen, vom Satzbild aus. Betrachtet man aber nur die Noten, die Erscheinung des Satzes, so wird die historische Dimension kaum berührt, denn die Noten allein lassen nicht erkennen, wie sie komponiert wurden. Um also den Satz zu erkennen, müssen außer den Noten auch die Theoretiker herangezogen werden.

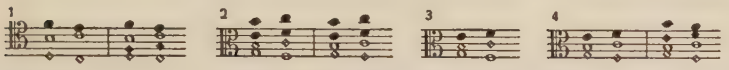
Harmonik der späteren Zeit zu tun hat, und eine Satzart, die als freier Diskantsatz bezeichnet wurde, weil sie in der Klangbildung freier ist.

Der freie Diskantsatz war so beschaffen: Tenor und Diskant bildeten einen selbständigen zweistimmigen Satz, einen Gerüstsatz, in dem weder Quarten noch verminderte Quinten vorkamen. Diesem zweistimmigen Gerüstsatz wurde für einen dreistimmigen Satz ein Contratenor zugefügt. Dieser war sowohl in seiner Lage als auch in der Auswahl seiner Konsonanzen von den Gerüststimmen abhängig. Er bewegte sich deshalb vorwiegend in Sprüngen und befand sich einmal über, einmal unter dem Tenor. Der Contratenor konnte alle Konsonanzen ergreifen (Oktave, Quinte und Terzen), nur nicht die Sexte unter dem Tenor, die durch fallenden Sekundschritt hätte aufgelöst werden müssen (ein Schritt, der dem Tenor vorbehalten war). Im vierstimmigen Satz wurde den Gerüststimmen außer dem schon im dreistimmigen Satz vorhandenen Contratenor, der jetzt Contratenor bassus oder Bassus genannt und vorwiegend unter dem Tenor gehalten wurde, zwischen Tenor und Diskant noch ein zweiter Contratenor mit der Bezeichnung Contratenor altus oder Altus zugefügt, der sich nach dem Contratenor bassus zu richten hatte.

In diesem freien Diskantsatz herrschte an den Schlüssen eine Klangfolge vor, die wie unsere Dominant-Tonika-Kadenz aussieht. Ab etwa Mitte des 15. Jahrhunderts konnte der Contratenor im dreistimmigen, und der Contratenor bassus (Bassus) im vierstimmigen Satz auch die Sexte unter dem Tenor ergreifen, wenn dieser mit dem Diskant eine verminderte Quinte bildete. Die verminderte Quinte zwischen Tenor und Diskant mußte in die große Terz, die Sexte durch Sekundschritt abwärts in die Oktave geführt werden (Beisp. 1).

Im klanglichen Diskantsatz dagegen bildeten die Oberstimmen nicht einen Satz für sich, sie waren vielmehr jede für sich nur der tiefsten Stimme verpflichtet. Das Verhältnis zur tiefsten Stimme, gleichgültig, ob gerade der Tenor oder der Contratenor tiefste Stimme war, war entscheidend für das Konsonieren des Satzes. Jede Stimme mündete bei den Schlüssen immer wieder in die ihrer Lage entsprechende perfekte Konsonanz mit der tiefsten Stimme ein (Quint, Oktav, Duodezim). Davor brachte sie die entsprechende imperfekte Konsonanz (Terz, Sext, Dezim), so daß immer wieder die in Beisp. 2 gezeigten Schlüsse entstanden, die durch Quinten-, ja sogar durch Oktavenparallelen, auch mit dem Tenor, gekennzeichnet sind[1]. Quarten und ver-

[1] Die in Beisp. 3 gezeigte Klangfolge kann sowohl dem freien, als auch dem klanglichen und dem späteren klanglich-freien Diskantsatz angehören. Ginge man nur von ihr aus, wenn man feststellen wollte, um was für einen Satz es sich handelt, so könnten nur die Stimmbezeichnungen darüber Auskunft geben, denn im freien und klanglich-freien Diskantsatz würde die Oberstimme Discantus oder Cantus heißen, im klanglichen dagegen Triplum. Ist jedoch in dieser Verbindung die Terz alteriert, dann ist anzunehmen, daß es sich um einen klanglichen Satz handelt. Im klanglichen Satz gehören die Stimmen wie folgt zusammen: Tenor – Contra-

minderte Quinten konnten im klanglichen Diskantsatz im Gegensatz zum freien Diskantsatz zwischen den Oberstimmen, also auch zwischen Oberstimme und Tenor, wenn dieser über dem Contratenor lag, vorkommen.

Zeichenerklärung: ○ = Tenor; ● = Cantus (Discantus), im klanglichen Satz auch Motetus und Triplum; ◇ = Contra, Contratenor, Contratenor bassus, Bassus (Baß); ◆ = Contratenor altus (Altus).

Der klangliche Satz wurde gegen Mitte des 15. Jahrhunderts aufgegeben. Gewisse Klänge und Klangverbindungen wurden aber, wenn auch verändert, von dort in den freien Diskantsatz übernommen. So durften in dem nun klanglich-freien Diskantsatz ab etwa Mitte des 15. Jahrhunderts Quarten zwischen Tenor und Diskant gesetzt werden, wenn sie durch den Contratenor als tiefste Stimme im dreistimmigen, und durch den Contratenor bassus (Bassus) im vierstimmigen Zusammenklang gerechtfertigt waren (Beisp. 4)[1]. Diese Verschmelzung der Satzarten führte, wie in der soeben erwähnten Studie weiter zu zeigen versucht wurde, zu einem Satz, der sich zum Palestrinasatz entwickeln konnte.

Ist nun der Einfluß des klanglichen Satzes auf den zugrunde liegenden freien Diskantsatz noch im Palestrinasatz nachweisbar, d. h. gibt es im Palestrinasatz Stellen, an denen im Gegensatz zu den vorher beschriebenen der Baß von satzbestimmender Bedeutung ist?

Wie die Fälle unter II. (s. o.) in bezug auf den Alt zeigten, ist der Baß von Bedeutung, wo sich die Oberstimmen unter sich unrichtig verhalten. In den vorher besprochenen Fällen verhielt sich nur der Alt unrichtig, und gerade dies zeigte, wie sehr Tenor und Diskant zusammengehören, die sich durchaus korrekt zueinander verhielten. Verstoßen aber nun gerade diese

---

tenor (hier die Mittelstimme) und Tenor – Triplum (die Oberstimme). Beide Stimmpaare müssen streng wie zweistimmige Sätze behandelt werden, so daß die Terz vor der Schlußquinte des unteren Stimmpaares groß sein muß. Im freien Diskantsatz dagegen ist der Contratenor nur Füllstimme, so daß es mindestens nicht erheblich ist, ob die Terz groß oder klein ist.

Parallele Quarten konnten sich im freien Diskantsatz nicht zwischen Tenor und Cantus befinden, wie in Beisp. 4. Dies war erst im klanglich-freien Diskantsatz möglich. Im freien Diskantsatz durften weder die Gerüststimmen Quarten, noch der Contratenor mit dem Tenor eine 3 – 5-Klausel bilden, wenn er unter diesem lag. Der fallende Sekundschritt zum Schluß war dem Tenor vorbehalten.

[1] Vgl. des Verf.s Studie *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert,* AfMw XII, 1955, 297 ff. – Ch. W. F. Fox, *Non-quartal Harmony in the Renaissance,* MQ XXXI, 1945, S. 33 ff., hat nachgewiesen, daß es vor allem aus dem späteren 15. und beginnenden 16. Jh. Sätze gibt, in denen auch zwischen Nebenstimmen keine Quarten gesetzt sind, so daß beliebige Stimmen als Duett wiedergegeben werden könnten. Bei fast allen erwähnten Sätzen handelt es sich um Chansons. In dieser Gattung scheint also die Entwicklung genau umgekehrt wie in der Messe (Motette) verlaufen zu sein. Die Zusammenhänge bedürfen noch der Nachforschung. Auf Fox' Untersuchungen jener speziellen Frage wurde ich erst nach Abfassung meiner soeben genannten Studie aufmerksam.

beiden Stimmen, die Haupt- und Gerüststimmen des zugrunde liegenden freien (klanglich-freien) Diskantsatzes, in ihrem gegenseitigen Verhältnis gegen die Regeln des strengen zweistimmigen Satzes, so muß der Baß wie im klanglichen Diskantsatz von hervorragender Bedeutung sein.

Dies ist z. B. in P. XI, 101, 3, +2 der Fall (s. J. S. 177). Hier bilden Tenor und Cantus Quintenparallelen. Quintenparallelen sind aber im Palestrinasatz verboten. Man darf also die beiden Stimmen an dieser Stelle nicht aufeinander beziehen, wie vorher, sondern man muß ihre Bewegungen einzeln im Verhältnis zum fallenden Sekundschritt des Basses betrachten. So erscheinen die Parallelen als richtige Fortschreitungen: der Tenor bildet mit dem Baß eine 6 – 8-Klausel und der Cantus eine 10 – 12-Klausel.

Der Tenor gestaltet dabei seine Klausel zu einer Unterterzklausel aus. Diese begegnet, und zwar in allen Stimmen, bei Palestrina noch öfter. Jeppesen hat (S. 171 ff.) darauf hingewiesen, daß mit ihr meistens Quintenparallelen verbunden sind. Es sind aber nicht alle Fälle wie die soeben besprochenen unter Hinweis auf den klanglichen Satz zu erklären[1]. Einige der von Jeppesen in diesem Zusammenhang angeführten Fälle sind vielmehr nur vom freien Diskantsatz her zu verstehen. So P. XX, 19, 1, +3 (J. S. 174) und P. VIII, 140, 1, 3 (J. S. 178; s. hier Beisp. 5): Tenor und Cantus bilden eine verminderte Quinte, die in die große Terz geführt wird, während der Baß zur verminderten Quinte der beiden Stimmen aus der Untersexte des Tenors in die Oktave fortschreitet. Nur der Alt, sozusagen die letzte Stimme des Satzes, bringt Quintenparallelen mit dem Tenor. Die von Tenor, Cantus und Baß gebildete Klangfolge gab es schon im freien Diskantsatz und wurde schon von den Theoretikern des 15. Jahrhunderts zugelassen und beschrieben (s. o. S. 32 u. Beisp. 1). Die Bewegung des Alts ist auf den Baß zu beziehen, wie der Alt im freien und klanglich-freien Diskantsatz überhaupt. Tenor und Cantus sind die entscheidenden Stimmen. Nur wenn sie sich nicht korrekt zueinander verhielten oder keine vom freien und klanglich-freien Diskantsatz her erklärbare Fortschreitung bildeten, wäre der klangliche Satz gegeben.

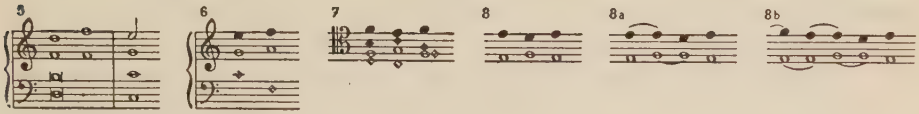
In P. V, 57, 2, 3 und P. XII, 123, 1, +2 (s. J. S. 172 und 175) bildet zwar ebenfalls nur der Alt Quintenparallelen mit dem Tenor, doch liegt nicht die vorher beschriebene Klangfolge mit der verminderten Quinte zwischen Tenor und Cantus zugrunde, die es schon im freien Diskantsatz gab. Die parallele Aufwärtsbewegung[2] von Alt und Tenor gegen den eine Sekunde fallenden Baß zeigt den Einfluß des klanglichen Satzes.

---

[1] Von den bei JEPPESEN, S. 173 oben, als gleichartig aufgezählten Fällen, die aber m. E. unter alle hier unterschiedenen Arten aufzuteilen wären, weist noch besonders P. XI, 37, 4, 1 auf den klanglichen Satz hin; s. auch P. XII, 162, 1, 4 (J. S. 176 im Haupttext).

[2] Diese Bewegungsform der Oberstimmen ist typisch für die Doppel- und Tripelleittonkadenz des klanglichen Satzes. Sobald der Tenor auch in der V – I-Kadenz, die dem freien Diskantsatz entstammt, parallel mit dem Cantus geführt wurde wie

Dasselbe kann auch von P. XV, 112, 2, +2 gesagt werden, nur befinden sich hier die Quintenparallelen zwischen Alt II (bei Jeppesen, S. 176, nicht bezeichnet – die Stimme mit der Unterterzklausel) und Cantus[1].



Wie gezeigt wurde, ist an solchen Stellen der Baß entscheidend, an denen er kadenzbildend eine Sekunde fällt und so alle anderen Stimmen zu Nebenstimmen macht, vor allem auch Tenor und Cantus, die im freien Diskantsatz die wichtigsten Stimmen des Satzes waren. Diese, die Gerüststimmen des freien (klanglich-freien) Diskantsatzes, konnten dann gegen die Regeln des zweistimmigen Satzes in parallelen Quinten geführt werden, die vom Baß legitimiert wurden.

Die Stelle P. XVIII, 9, 1, 2 (J. S. 174) enthält die Unterterzklausel im Alt, der mit dem Baß eine 6 – 8-Klausel bildet. Es finden aber weder Quintenparallelen statt, noch bilden Tenor, Cantus und Baß die vorher beschriebene oder die dem freien Diskantsatz angehörende Klangfolge mit der verminderten Quinte zwischen Tenor und Cantus. Vorliegende Klangverbindung (s. Beisp. 7) entstand durch eine stereotype Wendung des Tenors mit dem Cantus im freien (klanglich-freien) Diskantsatz[2] mit Ornamenten. Die Bewegung des Tenors legte nahe, die in der Paenultima natürliche Oktave von Baß und Alt ebenso wie die unmittelbar folgende, wichtigere Schlußoktave der Gerüststimmen Tenor und Cantus durch eine Sexte einzuleiten, zumal alle Konsonanzen zueinander passen. Der 6 – 8-Klausel zwischen Baß und Alt folgt also auf Grund der Bewegung des Tenors dieselbe zwischen Tenor und Cantus. Die Kombination der beiden drückt die Zusammengehörigkeit der Stimmen im

---

in Beisp. 6, also nicht in den Grundton fiel, hatte er auch in der V – I-Kadenz seine Vorrangstellung an den Baß abgegeben. Dies geschah innerhalb des klanglich-freien Diskantsatzes.

[1] In P. I, 44, 2, +2 und P. XXIII, 80, 2, +1 (J. S. 176 – P. IV, 51, 3, +4 ist wohl fälschlich zitiert) hat der Tenor den fallenden Sekundschritt. In Fällen wie diesen konnten die Oberstimmen auch im dreistimmigen freien Diskantsatz in parallelen Quinten fortschreiten, was Tinctoris allerdings verbot.

[2] S. Beisp. 8. Sie kann durch Non- oder Septimvorhalt im Diskant gegen den Tenor ausgedehnt werden (s. Beisp. 8a und b). Die übergebundene None ist jedoch als Quarte zum Baß aufzufassen, da es sich sonst um eine schlechte Bindung handeln würde. Vgl. als Beispiel mit Septimvorhalt Ockeghem: Je ne pas jeulx, W. Ambros, *Musikgeschichte* Bd. V, 14, 3, +3 (J. S. 114; ferner die Beispiele J. S. 106 und J. S. 130 f.). Daß es sich bei dem Stück von Ockeghem um einen freien bzw. klanglich-freien Diskantsatz handelt (zwischen Tenor und Diskant kommt nur eine eindeutige Quarte vor), zeigt die allerdings durch eine Pause unterbrochene Oktavsprungkadenz an der genannten Stelle.

freien, klanglich-freien und im Palestrinasatz aus, die noch von den Theoretikern des 17. Jahrhunderts im Zusammenhang mit der Tonalitätsfrage behauptet wird.

In den Fällen mit Quintenparallelen spielte der Baß, der aus dem Contratenor des freien Diskantsatzes entstanden ist, die Hauptrolle. Dies ist auch der Fall, wo der Baß an echten Vorhaltsbildungen beteiligt ist: In P. XII, 186, 4, +2 bezieht Jeppesen (S. 220) den Vorhalt der mittleren Stimme auf den Cantus, und (S. 227) in P. V, 47, 4, 2 bezieht er den des Cantus auf den Tenor[1]. So betrachtet handelt es sich um Beispiele schlechter Bindungen (im 1. Fall Septime in der Unterstimme – gemeint ist die Mittelstimme –, die in die Oktave aufgelöst wird, nach Jeppesen „mitunter vorkommend"; im 2. Fall None in der Oberstimme – im Verhältnis zu einer Mittelstimme –, die ebenfalls in die Oktave aufgelöst wird, nach Jeppesen „recht gewöhnlich"). Beide Male sind aber zugleich gute Bindungen vorhanden, die das Satzgeschehen bestimmen. An den guten Bindungen ist diesmal im Gegensatz zu vorhin (s. o. S. 30, unter I.) der Baß beteiligt, der eine Sekunde fällt, so daß er hier gewichtiger ist als der Tenor, der dort von hervorragender Bedeutung war.

Der Baß ist auch an allen von Jeppesen (S. 222, Anm. 1) als Beispiele schlechter Quartbindungen in der Unterstimme genannten Stellen mit Ausnahme von P. XVI, 85, 3, 2 maßgebend. (In P. XVI, 85, 3, 2 findet eine gute Bindung zwischen einer Oberstimme und dem Tenor statt, der an dieser Stelle maßgebend sein dürfte.) In allen Fällen hat aber der Baß den wichtigen fallenden Sekundschritt. In P. XI, 60, 2, +3 und P. XIV, 72, 2, +3 gar bildet er gute Bindungen gegen eine der Oberstimmen, so daß er hier unbedingt wichtig ist. In den anderen, bis jetzt noch nicht eigens besprochenen Fällen sind die schlechten Bindungen nicht durch gleichzeitige gute gedeckt. Es gibt also ungedeckte schlechte Bindungen im Palestrinasatz, und zwar, wie wir sehen werden, in Zusammenhang mit klanglichen Wendungen. Sie beruhen auf der Klangfolge $\begin{matrix}6 & -8\\ 3(4) & -5\\ 1 & -1\end{matrix}$, die eigentlich dem klanglichen Diskantsatz angehörte, wenn man von der Besonderheit der hochgeschobenen Quarte

[1] In diesen Fällen hebt also Jeppesen wie in dem S. 30, unter I. besprochenen Fall die schlechte Bindung als wichtig hervor. Jeppesen war damals noch nicht zu dem in seinem *Kontrapunkt, Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie,* Leipzig 1935, S. 151 formulierten Grundsatz gekommen: eine schlechte Bindung muß durch eine gleichzeitige gute gedeckt sein, d. h. die gute Bindung ist die wichtigere, weil richtige Bindung. Man vgl. in diesem Zusammenhang P. XII, 107, 2, 3 (J. S. 223) mit der auf derselben Seite bei Jeppesen zitierten Stelle P. XVI, 45, 3, 4. Beide Fälle setzt Jeppesen gleich. Wie verschieden sind sie aber! In dem hier zuerst genannten Fall befindet sich die gute Bindung zwischen Cantus und Baß, im anderen zwischen Tenor und Baß, wobei im ersten Fall der Cantus, im zweiten der Baß maßgebend ist.

absieht (s. Beisp. 2, ohne Triplum), und schon im 15. Jahrhundert zurückzutreten begann, somit kaum mehr dem 16. Jahrhundert angehört[1].

Die von Jeppesen (S. 225, Anm. 1) zitierten Beispiele schlechter Bindungen (Sekunde in einer Oberstimme, in den Einklang aufgelöst) sind wie folgt aufzuteilen: In P. V, 36, 3, 4–5 und P. V, 39, 4, 2[2] befindet sich die Sekundbindung zwischen zwei Oberstimmen. Sie stellt jedoch zugleich eine gute Quartbindung gegen den Baß dar, so daß hier der Baß die wichtigste Stimme ist. In P. V, 17, 4, 1; 39, 1, +2; 3, +3; 59, 2, +4; P. XI, 111, 4, 3; P. XII, 67, 3, +2 fehlt die gute Bindung zur Legitimation der schlechten, obwohl genügend Stimmen vorhanden wären. Eine Stimme verhält sich neutral oder pausiert sogar. In den bis jetzt noch nicht eigens benannten Fällen ist auch eine gute Bindung vorhanden. Allen Stellen liegt jedoch strenge Terzauflösung zugrunde: In P. V, 39, 1, +2; 3, +3 und 59, 2, +4 bringt das vorgeschriebene b oder natürliche h die gleichzeitige Folge von große Terz – Quinte und kleine Terz – Einklang hervor (Beisp. 9), – eine sehr alte Erscheinung; man beachte die Quintenparallelen einer der Stimmen mit dem Baß, in P. V, 36, 4, 1 zwischen Tenor und Alt. In den anderen Fällen ist wahrscheinlich die Terz, die in den Einklang geht, klein zu nehmen. (Die Akzidenzienfrage spielt auch an den vorher besprochenen Stellen eine entscheidende Rolle.)

Der Contratenor bassus oder Bassus war schon im klanglich-freien Diskantsatz von einiger Bedeutung für den Satz: als Sexte zur verminderten Quinte der Gerüststimmen (s. o.) wie auch bei der Legitimation von Quarten des Gerüstsatzes. In den Zusammenklängen mit Quarten und verminderten Quinten im Gerüstsatz berührten sich klanglicher und freier Diskantsatz. Sie sind die Klänge, die später in der Harmonielehre als Umkehrungen erklärt werden[3].

Der in der Harmonielehre Quintsextakkord genannte Klang ist, wenn er bei Palestrina begegnet (P. V, 36, 1, 5 – s. J. S. 183)[4], nicht als Quintsextakkord,

---

[1] Die Wendung mit der gegen eine Halbe dissonierenden Halben P. XXV, 65, 2, +4 und XXIX, 49, 1, +1 (J. S. 205) dient der Verschleierung der $\frac{6-8}{3-5}$-Klausel der Unterstimmen. Die ganze Klangverbindung heißt: $\frac{1-1}{3-5}$. Sie begegnet z. B. bei Matheus de Perusio (*French secular Music of the late fourteenth century*, ed. by Willi Apel, Cambridge, Mass. 1950, S. 8*).

[2] Die Angabe P. V, 39, 2, 3 bei Jeppesen stimmt nicht. Auf der angegebenen Seite in P. V befinden sich aber drei Fälle der oben beschriebenen Art, die dort genau angegeben werden.

[3] Es ist eigenartig, daß in der Harmonielehre die in Beisp. 10 gezeigten Klänge, die wegen ihrer Quarte oder verminderten Quinte zwischen den Oberstimmen ohne Baß nicht denkbar sind, von den Oberstimmen her aufgefaßt werden: man muß ihren „Grundton" suchen, während man den Grundakkord, der im freien oder klanglich-freien Diskantsatz durchaus von oben her gebaut wurde, vom Baß her betrachtet.

[4] Jeppesen handelt erst später (S. 216 ff.) vom „Quintsextakkord". Die oben

sondern nur vom freien Diskantsatz her zu verstehen. Wir haben im Verlauf unserer Untersuchung gelernt, bei außergewöhnlichen Bildungen im Palestrinasatz unseren Blick zuerst auf das Verhältnis von Tenor und Cantus zu lenken und dann das Verhältnis dieser beiden Stimmen zum Baß anzuschauen. Wie verhält es sich nun beim Quintsextakkord?

Der Cantus leitet mit einem Septimvorhalt eine 6 – 8-Klausel mit dem Tenor ein. Der Baß ergreift zum Septimvorhalt des Cantus über dem Tenor die Sexte unter dem Tenor. Die Septime des Cantus ist nur ein Vorhalt, ein Vorhalt zur Sexte. Mit dieser Sexte würde aber die Sexte des Basses unter dem Tenor dissonieren, die deshalb sofort in die Quinte geführt werden muß. Die Sexte des Basses kann somit ebensowenig, wie die Septime des Cantus satzbestimmende Bedeutung haben. Tatsächlich stellt sie nur einen Durchgang zur Quinte unter der erwarteten Sexte[1] der Gerüststimmen dar, zumal eine selbständige Sexte, wenn sie satzbestimmend sein soll, durch Sekundschritt nach unten in die Oktave geführt werden müßte.

Wie im soeben beschriebenen Fall das c ist in P. XV, 39, 2, 1 (J. S. 237)[2] das g des Basses ein Durchgang auf betonter Zeit. Er bildet eine Dissonanz zu der zu erwartenden Sexte der beiden anderen Stimmen, die mit ihrer Auflösung für das Ganze maßgebend ist, obwohl es sich diesmal nicht um Cantus und Tenor, sondern nur um Cantus und Alt handelt.

In diese Reihe gehört noch P. XXII, 20, 4, 3 (s. o.) (J. S. 127), wo das g des Basses gegen die verzierte Sekundbindung der Oberstimme tritt. Würde

---

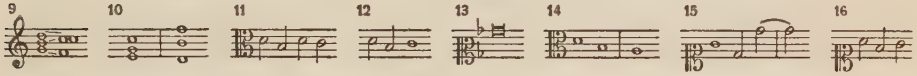
besprochene Stelle zitiert er in einem anderen Zusammenhang. Die J. S. 216 ff. angeführten Stellen sind aber anders zu verstehen: zwei oder drei Stimmen umspielen lange c.f.-Töne, meistens der zweitobersten Stimme. Bezeichnenderweise entsteht der auffallende Klang immer auf unbetonter Zeit, in J. S. 183 aber auf betonter (s. o.). Die Fälle P. X, 18, 8, +2 (J. S. 207), sowie P. X, 11, 4, +4 und P. XII, 75, 3, +2 (J. S. 207/Anm. 2) entsprechen klanglich J. S. 183, haben aber den $\frac{6}{5}$-Klang auf unbetonter Zeit. Dafür zeigen sie aber, wie alle in J. S. 207, Anm. 2 genannten Stellen außer P. XII, 99, 3, 1, das zu P. V, 75, 4, +3 (J. S. 100) gehört, eine Besonderheit, nämlich dissonierend eingeführte Synkopen, wobei in P. XXXII, 4, 2, 3 (d.) auf dem Tenor ein $\frac{5}{3}$-Klang mit großer Septime entsteht. P. XXX, 100, 4, 2 (d.) entspricht J. S. 225/Anm. 1/P. V, 17, 4, 1 (s. hier S. 37, – P. XXXI, 48, 2, 4 – d. – ist ähnlich). Wichtig ist aber hier über Jeppesen hinaus zu erwähnen, daß sich die dissonierend eingeführte Synkope immer in der Stimme findet, die die Diskantklausel bringt (in P. XXXII, 4, 2, 3 – d. – mit Ganzton), meistens im Cantus gegen den Tenor (einmal im Alt gegen den Baß), die meistens zusammengehören und in dieser Gemeinsamkeit die größte Tradition haben.

[1] Die nicht zu unterschätzende Bedeutung des erwarteten oder angestrebten Klanges in der Komposition müßte einmal besonders untersucht werden. In P. XXXI, 158, 3, +2 (J. S. 155 f.) z. B. sind die springenden Viertel im Verhältnis zum Vorhaltston des Cantus Dissonanzen, im Verhältnis aber zum zu erwartenden Auflösungston Konsonanzen.

[2] Nach Jeppesen P. V, 97, 1, 2. Die Stellenangaben zu den beiden Notenbeispielen J. S. 237 sind vertauscht.

das g festgehalten, so ergäbe sich bei Auflösung der Sekundbindung in den Oberstimmen ein Quartsextklang. Das g des Basses wird aber nicht festgehalten. Es stellt eine Art Durchgang auf betonter Zeit dar. Das Normale dürfte sein, daß eine dritte Stimme zu einer echten Synkopendissonanz zweier anderer Stimmen eine Konsonanz erhält, die zur Auflösungskonsonanz der beiden anderen Stimmen konsoniert[1].

In allen soeben beschriebenen Fällen hat die Sexte der Tiefstimme, da sie nicht in die Oktave geführt wird, mithin der Baß überhaupt, im Unterschied zu den Stellen mit Quintenparallelen, keine satzbestimmende Bedeutung, obwohl sein Ton eine Halbe auf guter Zeit ist[2]. Der Baß gestaltet also nicht das Geschehen. Dies ist nur vom freien Diskantsatz her zu verstehen, aus dessen Contratenor der Baß entstanden ist. Die wechselnde Bedeutung des Basses wiederum schließt das Wesen der Polyphonie in sich[3].



Um aber zu zeigen, wie sehr der Baß des Palestrinasatzes im Gegensatz zu dem des früheren klanglichen Diskantsatzes und des späteren Harmonielehresatzes zurücktreten kann, ist es nicht nötig, so schwierige Bildungen heranzuziehen. Pausiert er doch bei Palestrina in Binnenklauseln häufig (z. B.: P. V, 39, 1, 2 – s. J. S. 190), eine seit Ockeghem oft anzutreffende Erscheinung (s. Ockeghem, Missa Caput, Tr. III, 59, 2, +2 – J. S. 210 – s. AfMw. XII, 311 f.). Manchmal springt er auch eine Oktave nach oben,

[1] S. P. V, 28, 1, +1 (J. S. 126), und P. XX, 4, 4, +1 (J. S. 127).

[2] Durchgehende dissonierende Halbe (J. S. 100 f. und S. 133 f.) finden allgemein auf unbetonter Zeit gegen längere, liegenbleibende Töne statt. Doch die Halbe gibt es bei Palestrina auch als reines Ornament (s. P. XXV, 65, 2, +4 – s. J. S. 205, hier S. 37, Anm. 1). Der Tenor von P. XV, 55, 3, 1 (J. S. 119) ist nicht nur auf die in Beisp. 11 gezeigte Wendung, sondern auf die im folgenden Beisp. 12 gezeigte zurückzuführen (s. S. 37 Anm. 1); der Alt (Tenor) in P. X, 97, 1, 3 und P. XII, 17, 2, 4 wohl auf die in Beisp. 13 und 14 notierten Töne.

In der Auffassung von Viertelbewegungen als Ornament, d. h. in der Zurückführung des Satzes auf Note gegen Note hätte Jeppesen weiter gehen können: In P. XVII, 9, 2, +3 ist die Oberstimme wie in Beisp. 15 aufzufassen (J. S. 186). P. V, 38, 4, 2 ist nicht richtig interpretiert (J. S. 235): Der Alt ist wie in Beisp.16 zu verstehen.

[3] In diesem Zusammenhang sei noch folgende Stelle aus Palestrinas Werken erwähnt: P. V, 9, 1, 4. Der Baß tritt dissonierend, einen Quartsext-Klang bildend, ein. Die Quarte der Oberstimme wird jedoch sofort in die Terz aufgelöst, so daß der erste Eindruck falsch gewesen zu sein scheint, der sich aber dann doch auf der dritten Halben als richtig erweist: das e des Cantus macht das d des Tenor (die Quinte über dem Baß) zu einem Nonvorhalt, der in die Quarte über dem Baß aufgelöst wird, die wiederum erst nach einer neuen Vorhaltsbildung in die Terz zum Baß gelangt und so die Situation geklärt erscheinen läßt. Tenor und Cantus bestimmen eindeutig das Geschehen – obwohl der Baß mit einer Pfundnote neu einsetzt.

so daß er sich dann über dem Tenor befindet. Dies zeigt, wie alle hier erwähnten Momente, daß er dem Contratenor des freien Diskantsatzes entstammt – s. P. XI, 66, 1, +2 (J. S. 211); ferner P. V, 15, 3, 3/4 (durch Pause unterbrochen), P. V, 54, 4, 2 (ohne Pause abgeschlossene Klausel), 72, 2, +3 und besonders 84, 1, 3/4 usw.

Ein anderer Beleg für die historisch bedingt wechselnde, z. T. sogar untergeordnete Bedeutung des Basses ist, daß dieser zur Oktave von Tenor und Diskant, die vorher die Sexte bildeten, sozusagen statt des „Grundtons" (Einklang oder Oktave zum Tenor, der durch fallenden Sekundschritt schließt) eine andere Konsonanz ergreift, z. B. die Unterterz (ein bereits von den Theoretikern des 15. Jahrhunderts gelehrter Schluß), so daß eine unserem „Trugschluß" (der zweifellos von daher stammt) gleichende Wendung entsteht (s. P. V, 36, 1, 5 – J. S. 183 – s. o. S. 37). In P. V, 118, 2, 2 (J. S. 245) wird der Trugschlußklang in einen $\begin{matrix}10\\6\\3\\1\end{matrix}$-Klang der II. Stufe verwandelt mit nachfolgender Auflösung, eine Art „phrygischer Schluß" – umgekehrt wie sonst meistens bei Palestrina – s. S. 35 f. Der Baß kann aber noch fremdere Konsonanzen zur Auflösungsoktave der maßgebenden Stimmen Tenor und Cantus ergreifen, z. B. die Unterquinte, so daß er den „Dominant-Tonika"-Schluß in eine Folge „Dominant – Subdominant" verwandelt (s. P. V, 7, 1, 2)[1].

In J. S. 227/P. V, 47, 4, 2 und J. S. 238/P. V, 26, 1, 3 (mehr verschleiert) entstehen zwischen Cantus und Altus Quintenparallelen. Sie begegneten uns zwischen allen Stimmen, am wenigsten aber zwischen Tenor und Cantus. Diese beiden Stimmen dürften nach allem auch bei Palestrina die wichtigsten sein. Ihnen folgt der Baß, dann der Alt. Dies entspricht der Reihenfolge, in der die Stimmen im freien und klanglich-freien Diskantsatz gesetzt oder entworfen wurden. Auch die darin sich andeutenden Stimmpaarungen im Satz, nämlich Tenor und Cantus sowie Baß und Alt sind vom freien Diskantsatz und vom klanglich-freien Diskantsatz her zu verstehen. Das Schwebende des Palestrinasatzes ist darin begründet, daß der Baß nicht jene Erdenschwere besitzt, die er seit etwa 1600 erhielt. Dies muß künftig bei der Betrachtung des Werkes Palestrinas berücksichtigt werden[2].

---

[1] Solche Erscheinungen sind nicht harmonisch im Sinne unserer Harmonielehre zu erklären oder zu verstehen, sondern wie folgt: der Baß ergreift lediglich Konsonanzen zu stehenden Klangfolgen bestimmender Stimmen. Die erwähnten Möglichkeiten sind aber auch wieder nicht nur Mittel der Polyphonie (Pausieren und Wiederanknüpfen usw.). Sie waren ihrer Entstehung nach rein satztechnisch bedingt und wurden erst später Mittel der Polyphonie. Bei der Untersuchung des Palestrinastils sollte das Satztechnische an ihnen nicht vergessen werden.

[2] An dieser Stelle sei dem möglichen Einwand begegnet, daß in vorliegender Untersuchung vorwiegend nur die Schlüsse untersucht würden, wie der Satz aber als Ganzes beschaffen sei, sei damit noch nicht geklärt. Die Schlüsse zeigen jedoch am deutlichsten, was für den ganzen Satz gilt. Es ist wohl kein Zufall, daß in den

Man könnte also den Palestrinasatz durchaus als klanglich-freien Diskantsatz bezeichnen, denn er trägt sowohl die Merkmale des klanglichen als auch des freien Diskantsatzes. Um jedoch seiner Einmaligkeit und auch anderer Züge gerecht zu werden, bezeichnen wir ihn als motettischen Satz[1].

Messe und Motette waren die Gattungen, die die Niederländer im klanglich-freien Diskantsatz komponierten. Sie vervollkommneten ihn so, daß am Ende seiner Entwicklung der Palestrinasatz mit dem größten Ausgleich der Kräfte stehen konnte.

Im Rahmen vorliegender Arbeit ist es nicht möglich zu untersuchen, wie weit auch die Chanson nach der Mitte des 15. Jahrhunderts in der freien oder klanglich-freien Technik gearbeitet ist oder ob sogar neue Satztechniken aufkamen. Im Odhecaton z. B. ist noch der reine freie Diskantsatz vertreten[2].

In der Frottole begegnet noch häufig die Oktavsprungkadenz[3]. Sie gehörte dem freien Diskantsatz an. Auch die sprunghafte Führung des Basses zeigt, daß dieser von den Gerüststimmen, die noch immer meist einen einwandfreien zweistimmigen Satz bilden, abhängig ist. Der Alt ist, wie u. a. bereits Schwartz feststellte, Füllstimme. Der Quintsextklang begegnet in der S. 37 f. beschriebenen Weise. Schwierigkeiten bot offenbar im vierstimmigen Satz in enger Lage die Kadenz mit fallender kleiner Sekunde im Baß von f nach e (die Fälle Nr. 2 und 3 bei Schwartz, S. 456[4]). Die vierte Stimme muß die Terz

meisten Notenbeispielen Jeppesens aus Palestrinas Werken mindestens zwei Stimmen miteinander in oben beschriebener Weise schließen oder unmittelbar einen solchen Schluß einleiten (der allerdings bei Jeppesen häufig fehlt). Solche Beispiele zu bringen war jedoch nicht die Absicht Jeppesens – um so bezeichnender ist es aber. Man muß beachten, daß sich solche Schlüsse oft über zwei Takte auswirken oder gar erstrecken und auch ineinander übergehen. Das andere Moment des Satzes ist die Imitation, die ebenso festlegt, wie die Usus gewordenen Schlüsse. Das wenigste ist freie Bewegung, in der der liegenbleibende Ton von entscheidender Bedeutung sein dürfte (s. S. 31, Anm. 1), was aber durch eine erneute Untersuchung unter Verwendung auch der hier vertretenen Gesichtspunkte erhärtet werden müßte.

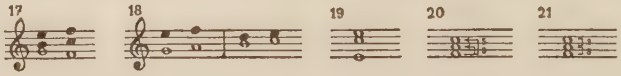
[1] Mit dieser Bezeichnung, die vielfach schon verwendet wird, wird zugleich auf Elemente wie die (Durch-)Imitation hingewiesen, deren Bedeutung nicht unterschätzt werden soll, die aber dem freien Diskant-, also dem Chansonsatz eigentlich nicht angehören. Sobald die Chanson Imitation enthält, gehört sie sozusagen dem „künstlichen" motettischen Satz an.

[2] *Harmonice Musices Odhecaton A*, edited by Helen Hewitt, Cambridge (Mass.) ²1946. Die Oktavsprungkadenz des Bassus an den Schlüssen der Sätze ist von der Herausgeberin in eine Quart- (nach oben) oder Quintsprungkadenz (nach unten) geändert worden. Bei dem Druck, der uns vorliegt, handelt es sich also nicht um eine Edition, sondern um eine Bearbeitung.

[3] S. R. Schwartz, *Die Frottole im 15. Jahrhundert*, VjfMw II (1886), S. 453. Es sei zugleich auf die Arbeit von E. Hertzmann, *Adrian Willaert in der weltlichen Vokalmusik seiner Zeit*, Leipzig 1931, hingewiesen, in der in ähnlicher Weise wie hier satztechnische Probleme behandelt werden, während Edith Kiwi in ihren *Studien zur Geschichte des italienischen Liedmadrigals im XVI. Jahrhundert, Satzlehre und Genealogie der Kanzonetten*, Würzburg 1937, nicht auf derartige Probleme eingeht.

[4] Die beiden anderen Fälle sind ganz normal.

des vorletzten Klangs verdoppeln, da sie sonst keinen Raum hat, außerdem eine Verdoppelung des Cantus-Tons nicht in Frage kommt, und die notwendig große Terz des Schlußklangs (gis) wäre von f aus nur durch einen übermäßigen Sekundschritt zu erreichen gewesen. So mußten in den mittleren Stimmen Einklangsparallelen und Sekundvorhalte mit Auflösung in den Einklang entstehen. Diese Schlüsse sind durch den Baß bestimmt (dreistimmig, Beisp. 17). Oft beginnen in der Frottole die Gerüststimmen mit einer Sexte oder Terz, Konsonanzen, die der Baß stützen muß, ein weiteres Zeichen seiner Emanzipation. In den Gerüststimmen, die, wie erinnerlich, vielfach einen vollkommenen zweistimmigen Satz bilden, kommen auch häufiger Wendungen wie in Beisp. 18 in Gegenbewegung zum Baß vor, die ebenfalls ein Zeichen von dessen Erstarkung sind, denn es genügt jetzt, daß er den Grundton ergreift.

Das Grundintervall des Gerüstsatzes ist die Oktave. Meistens münden die Gerüststimmen in diese ein, wenn auch innerhalb der Sätze ein gewisser Wechsel zwischen weiter und enger Lage und damit zwischen dem Schluß der beiden Stimmen in den Einklang und dem Schluß in die Oktave festzustellen ist. In einem Teil der Frottolen münden die Gerüststimmen jedoch immer wieder in den Einklang ein. Bewegungskonsonanz der Gerüststimmen ist in diesen Fällen die Terz. Der c. f., Cantus prius factus oder Tenor (die Stimme mit dem Sekundfall am Schluß), befindet sich dann in der Oberstimme. (Tenor und Cantus sind einfach vertauscht. Führte man den jetzigen Cantus eine Oktave tiefer aus, so hätte man den normalen Gerüstsatz der Frottole. Der Baß müßte dann entsprechend geführt werden.) Dies ist besonders in der Villanelle der Fall[1]. Parallele Terzen zweier Stimmen sind nun schwer mit einer dritten, tieferen Stimme (zwischen beiden ist kein Raum) zu versehen, besonders, wenn Klänge wie der in Beisp. 19, der sehr unbeliebt war und von einigen Theoretikern des freien Diskantsatzes abgelehnt wurde, vermieden werden sollten. Das Ergebnis ist, daß in der Villanelle der völlig von den Gerüststimmen abhängige Baß noch mehr springt als der Contra der Chanson des 15. Jahrhunderts – oder aber, wenn er stufenweise fortschreitet, Parallelen bildet. Von daher kommen die Quintenparallelen in den

Villanellen. Sie sind somit satztechnisch gesehen nicht wie in Beisp. 20, sondern wie in Beisp. 21 gezeigt wird, aufzufassen. Im Zuge der Madrigalisierung der Villanelle erlaubte man jedoch auch Bildungen wie die in Beisp. 19 sowie

[1] Guilielmus Monachus beschreibt CS III, 294a, eine Art von Gymel, in dem dieselben Stimmverhältnisse herrschen wie in der Villanelle: zwei Stimmen bewegen sich in Terzabstand, darunter springt der Contra zwischen den verschiedenen Konsonanzen zu den Terzen hin und her.

Lagenwechsel des Basses, so daß dieser freier wurde und immer weniger Quintenparallelen bilden, dafür aber noch mehr als vorher springen mußte[1].

Sätze aus zwei duettierenden Oberstimmen und einem von ihnen abhängigen Baß begegnen uns noch im Generalbaßzeitalter, z. B. in den Waldliederlein von Hermann Schein und, neben motettischen Sätzen, in den Arien von Heinrich Albert sowie bei Michael Prätorius (Musae Sioniae, s. u.), um nur deutsche Quellen zu nennen (man vgl. die Schlüsse der duettierenden Stimmen). Diese Sätze setzen die Tradition des freien (klanglich-freien) Diskantsatzes fort. Schein weist in den älteren Auflagen seiner Waldliederlein selbst auf die „Italian-Villanellische Invention" hin. Seine Spielanweisungen zeigen, daß die obere Stimme die wichtigste Stimme, somit unentbehrlich ist, während Baß oder Sopran II weggelassen werden können, das heißt nicht eigens als „Stimme" wiedergegeben zu werden brauchen. Der Baß muß zwar dann in der Generalbaßbegleitung vorhanden sein, doch beleuchtet die Tatsache, daß er im Solistenterzett fehlen darf, den uns hier interessierenden satztechnischen Zusammenhang. Der Baß ist also noch hier mehr eine Reihe möglichst guter Konsonanzen zu zwei Stimmen als selbst eine Stimme. Prätorius gar sagt selbst in seiner „Nota Auctoris ad Musicum" zu Musae Sioniae VIII (GA. Bd. 8), daß es sich in den dort erwähnten Sätzen Nr. 191 usw. um Bicinien handle, zu denen der Baß erst nachträglich komponiert sei, damit sie etwas voller klängen und mit Generalbaß-Orgelbegleitung aufgeführt werden können. Prätorius nennt den Baß einen „Continuum oder Generalbaß pro Organico"[2]. Es handelt sich um den Baß der I – IV – V – I-Klangfolge, den späteren „Basse fondamentale" Rameaus. (Auch Rameau geht nämlich noch, genau wie die Komponisten des Chansonsatzes, der Frottole, der Villanelle, von oben aus.) Dieser Baß ist ein Baß ohne Melodie, im Gegensatz zu dem doch melodisch geführten Baß des motettischen Satzes.

Durch Vermischung des freien mit dem klanglichen Diskantsatz war im 15. Jahrhundert der klanglich-freie Diskantsatz entstanden. Aus diesem wiederum durch Imitation und Durchimitation der motettische Satz. In diesem waren alle Stimmen miteinander verflochten, wenn auch Elemente sowohl des klanglichen als auch des freien Diskantsatzes noch durchaus erkennbar waren. Daneben wurde aber in bestimmten Gattungen noch bis ins 17. Jahrhundert im Sinne des klanglich-freien oder gar freien Diskantsatzes komponiert, und diese Sondertradition ist noch bis Rameau spürbar.

Im Vorstehenden wurde versucht, gewisse Erscheinungen des musikalischen Satzes im 15.–17. Jahrhundert, vor allem aber des Palestrinasatzes, so weit

---

[1] Wie die Quintenparallelen in der Villanelle zu verstehen sind, ist bei Hertzmann nicht erklärt.

[2] S. Praetorius, Ordinanzen zu Musae Sioniae VIII u. IX, 1610, GA Bd. VIII u. IX.

wie möglich mit Hilfe von Gesichtspunkten zu erklären, die beim Studium der Theoretiker vor allem des 15. Jahrhunderts gewonnen wurden[1].

Wie ist es nun mit den Kompositionslehren der späteren Zeit? Lehren auch sie noch die Komposition nach Stimmen, die Grundlage des freien und klanglich-freien Diskantsatzes war? Haben auch bei ihnen noch die Stimmen verschiedene satztechnische Bedeutung? Wenn ja, wie ist das beschrieben?

Es seien hier nur zwei Theoretiker herangezogen: Zarlino[2] und Hans Buchner von Konstanz[3].

Zarlino lehrt noch die Komposition nach Stimmen: Tenor, Cantus Bassus, Altus. Bilden Tenor und Cantus, die man als Gerüststimmen bezeichnen kann, eine Quarte, so ist der Baß festgelegt. Der Alt, die vierte und letzte Stimme des Satzes, ist völlig von den gegebenen drei Stimmen abhängig. In der Konsonanztafel findet die damit gegebene Gruppierung der Stimmen Tenor – Cantus, Bassus – Altus klar Ausdruck.

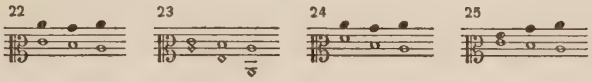
Hans Buchner von Konstanz geht bei der Lehre des dreistimmigen Satzes von einem zweistimmigen Gerüstsatz aus, in dem auch die Quarte vorkommt. Manchmal ergreift der Baß zur Terz oder Sexte der Gerüststimmen einen Ton, der einen Quartsext- oder Septklang entstehen läßt, besonders vor Schlüssen. Dem Quartsextklang liegt meistens eine häufige Schlußwendung der Gerüststimmen zugrunde (Beisp. 22). Die Paenultima wurde schon lange vom Baß des klanglich-freien Diskantsatzes mit der Unterquinte begleitet. Hätte man nun auch die Antepaenultima mit diesem Intervall begleiten wollen, so wären Quintenparallelen zwischen Baß und Tenor entstanden, die zu dieser Zeit nicht mehr gebräuchlich waren. Blieb nur noch die in Beisp. 23 gezeigte Möglichkeit, die häufig zu beobachten ist, oder man gab schon der Antepaenultima den Ton, der zur Paenultima die Quinte bildet, so daß der Quartsextklang entstand. Der Ton des Basses bleibt in fast allen Fällen von Quartsext- oder Septklängen länger liegen. Es ist anzunehmen, daß dies auch orgelspieltechnisch begründet ist: Der auf dem Pedal zu spielende Baß durfte nicht so beweglich sein wie die anderen Stimmen, so daß er Gruppen von Klängen in den Gerüststimmen zusammenfassen mußte, sollte er nicht vor der Paenultima, die durch parallele Sexten oder Terzen eingeleitet wird, pausieren. Dennoch sind diese Fälle Beweise für die vom Contratenor des Chansonsatzes her ständig zunehmende Bedeutung des Basses. Der Baß (Contratenor) konsoniert zwar mit dem Tenor (womit die wichtigste Bedingung des freien Diskantsatzes erfüllt ist), dissoniert aber, unter dem Tenor neu einsetzend, mit dem Cantus, was früher unmöglich gewesen wäre. Der

[1] Vgl. die S. 31 genannte Dissertation.

[2] *Istitutioni harmoniche*; nach M. Schneider, *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*, Leipzig 1918, S. 40 ff.

[3] Vgl. C. Paesler, *Fundamentbuch von Hans von Constanz, ein Beitrag zur Geschichte des Orgelspiels im 16. Jahrhundert*, VjfMw V, 1889, 1 ff., bes. S. 42 ff.; auch M. Schneider, *Die Anfänge . . .*, S. 25 ff.

Klang der Gerüststimmen verliert an Bedeutung, wird im vorliegenden Fall zum Vorhaltsklang. Bei Buchner finden wir auch die IV – V – I-Klangfolge. Sie ist aber noch hier nicht als harmonische Kadenz zu verstehen, sondern ist durch satztechnische Gegebenheiten im freien Diskantsatz begründet. Sie beruht nämlich, wie einige bereits besprochenen Klangfolgen, auf einer stereotypen Wendung der Gerüststimmen (Beisp. 24; die in Beisp. 25 gezeigte Folge war schon lange verboten, so daß nur noch die Beisp. 23 zugrunde liegende blieb, deren vierstimmige Ausführung oben, S. 44, bereits besprochen wurde). Warum bei Buchner noch, wie bei Palestrina, dem authentischen Schluß manchmal ein plagaler folgt, bedürfte einer besonderen Untersuchung, wie auch die Herleitung des sogenannten „phrygischen Schlusses".



Die Geschichte des musikalischen Satzes im 15. und 16. Jahrhundert und noch bis ins 17. und 18. Jahrhundert kann an der wachsenden Bedeutung des Basses (Contra) für den Satz aufgerollt werden. Ob Gleichberechtigung (Verzahnung) der Stimmen angestrebt wurde oder nicht, ob man also motettisch (chorisch) oder oberstimmenbetont (solistisch) komponierte, zeigt allein der Baß. Der motettische Satz liegt noch in Bachs Chorälen vor, wie deren Baß und die willkürliche Verdoppelung der Akkordtöne zeigt[1]. In der Musik der galanten Zeit aber setzte sich die andere Art endgültig durch. Der Baß gewann erst nach langem Gebrauch als (zuerst eigentlich nur aufführungstechnisch zu verstehender) Generalbaß seine heutige Bedeutung.

[1] Es ist bekannt, daß Bach Gegner der Theorie Rameaus war.

Robert Schumann und die Musik Bachs

von

GEORG VON DADELSEN

Die Begegnung mit der Musik vergangener Epochen hat den musikalischen Stil der letzten zweihundert Jahre entscheidend geformt. Oft deutlich sichtbar, bisweilen mehr verhüllt, hat die Entwicklung unseres geschichtlichen Bewußtseins hier ihre Spuren hinterlassen: belebend und anregend oder auch hemmend, je nach der besonderen Verbindung, die die Elemente des Alten und des Neuen miteinander eingehen konnten. Von inniger Synthese, wie bei Brahms, über kühle Respektierung, wie etwa bei Wagner, bis zu offener Feindschaft, etwa bei Berlioz, reicht die farbige Skala der Reaktionen. Verschiedene Erscheinungsformen eines solchen musikalischen Historismus hat der Verfasser in seiner Arbeit „Alter Stil und alte Techniken in der Musik des 19. Jahrhunderts" untersucht[1]. Es ging ihm dabei weniger um die offensichtlichen Stilkopien und Entlehnungen, die ihrer Eigenart nach auf einzelne musikalische Gattungen, zum Beispiel Oratorium oder Motette, beschränkt bleiben mußten[2]. Vielmehr war die Frage nach der stilbestimmenden Kraft der Berührung mit der älteren Musik zu stellen. Dabei zeigte es sich, daß diese Begegnung oftmals dort am stärksten und glücklichsten gewirkt hat, wo sie nach außen hin verborgen bleibt, wo die fertige Komposition sie zu verdecken scheint.

Ein Beispiel solcher nach außen hin kaum sichtbaren, aber um so tiefer greifenden Auseinandersetzung mit der älteren Musik gibt Robert Schumann. Bereits seine Tagebücher, Briefe und musikalischen Schriften zeigen, wie das Werk Bachs ihn das ganze Leben hindurch beschäftigt hat[3]. An den Wendepunkten seines Schaffens rückt das Studium der Alten in die Mitte seiner

[1] Phil. Diss. Berlin 1951.

[2] Vgl. hierzu R. Hohenemser, *Welche Einflüsse hatte die Wiederbelebung der älteren Musik im 19. Jh. auf die deutschen Komponisten?*, Leipzig 1900; O. Ursprung, *Restauration und Palestrina-Renaissance in der katholischen Kirchenmusik der letzten zwei Jahrhunderte*, Augsburg 1924; W. Niemann, *Die musikalische Renaissance des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1911.

[3] Siehe hierzu die Materialsammlung bei W. Boetticher, *Robert Schumann. Einführung in Persönlichkeit und Werk*, Berlin 1941 (im folgenden zitiert als: Boetticher), S. 223 ff.

Arbeit. Diese Stationen sind eng mit dem Auf und Ab der äußeren Lebensumstände verknüpft. Die „Fugenpassion", wie er diese Neigung selbst nennt[1], erscheint regelmäßig in den kritischen Zeiten seines Lebens. Die erste intensive Auseinandersetzung mit dem Werke Bachs[2] fällt zusammen mit der Entscheidung für den Beruf des schaffenden Künstlers. Nachdem lange Krankheit und äußere Enttäuschung seine Schaffenskraft nahezu hatten versiegen lassen, beginnt er nach der Übersiedlung nach Dresden im Jahre 1845 abermals mit umfangreichen Bachstudien[3]. Auch das letzte Aufflackern seines Schöpfertums, das nach scheinbarer Besserung der Krankheit im Jahre 1853 einsetzt, ist von erneuter Begeisterung für das Werk Bachs begleitet[4]. Jedoch sind diese Stationen nur Höhepunkte einer anhaltenden Beschäftigung mit dem Werke des Thomaskantors. Schumann studiert die damals erreichbaren Kompositionen Note für Note, und sein Hinweis auf fehlerhafte Überlieferungen in den gebräuchlichen Ausgaben[5] bestätigt, daß er an Bachs Polyphonie seinen Kunstverstand gebildet hat. In den zahlreichen Musik- und Konzertbesprechungen der Jahre 1834 bis 1844 bleibt Bachs Fugenkunst Maßstab seines kritischen Urteils. Bach ist ihm Ausgangspunkt aller romantischen Musik überhaupt[6].

Uns drängt sich die Frage auf, worin die Verwandtschaft der romantischen Musik mit der Fugenkunst Bachs begründet sein mag, wie sich zwischen so gegensätzlichen Bildungen wie der barocken Fuge und dem lyrischen Klavierstück Schumanns Verbindungen herstellen lassen. Einen Schlüssel dazu bietet die eigentümliche Musikanschauung Schumanns, insbesondere die seiner früheren Zeit[7]. Wir begegnen darin jener allgemeinen romantischen Idee, die darauf ausgeht, die Grenzen des einzelnen Kunstgebietes zu sprengen, sei es nun, um die Künste im „Gesamtkunstwerk" zu vereinen, sei es, um das eigene Gebiet durch fremde Kunstmittel zu bereichern[8]. Wie Philipp Otto

---

[1] Zum Beispiel im Tagebuch am 2. November 1837 (*Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen,* hg. von W. Boetticher, Berlin 1942, S. 157).

[2] Vgl. Boetticher, S. 224.

[3] Vgl. B. Litzmann, *Clara Schumann,* [5–8]Leipzig 1920–23, Bd. II, S. 132.

[4] Fughetten op. 126; Bearbeitung der Violin-Solosonaten Bachs.

[5] Vgl. M. Kreisig, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann,* [5]Leipzig 1914 (zitiert als: Kreisig), Bd. II, S. 34 f. und S. 440 f. (Anm. 463).

[6] „Das Tiefkombinatorische, Poetische und Humoristische der neueren Musik hat seinen Ursprung aber zumeist in Bach: Mendelssohn, Bennet, Chopin, Hiller, die gesamten sogenannten Romantiker (die Deutschen mein' ich immer) stehen in ihrer Musik Bachen weit näher als Mozart, wie diese denn sämtlich auch Bach auf das Gründlichste kennen, wie ich selbst im Grund tagtäglich vor diesem Hohen beichte, mich durch ihn zu reinigen und stärken trachte" (Brief an Keferstein v. 31. 1. 1840, bei F. G. Jansen, *R. Schumanns Briefe,* Neue Folge, [2]Leipzig 1904, S. 177 f.).

[7] Bereits W. Gertler weist darauf hin, daß die Musikanschauung Schumanns in der Zeit zwischen 1840 und 1845 eine Wandlung erfährt (*R. Schumann in seinen frühen Klavierwerken,* Diss. Freiburg i. Br. 1929, gedr. Wolfenbüttel 1931, S. 45).

[8] Vgl. P. Kluckhohn, *Das Ideengut der deutschen Romantik,* [3]Tübingen 1953, S. 167 f. u. 183 f.

Runge in der Malerei zugleich musikalische und dichterische Wirkungen hervorzurufen sucht, wie Novalis dichtend die Macht der Musik beschwört, erstrebt Schumann die Verbindung der Musik mit dem Geiste der Dichtung. Besonders in den früheren Jahren ist ihm der Begriff „poetisch" höchste Auszeichnung aller Musik[1]. Er bedeutet kein Unterordnen der Musik unter ein außermusikalisches Programm[2], sondern will den Geist des musikalischen Werkes, seine Haltung kennzeichnen: die Musik besitzt ihren Wert nicht in sich selbst, sondern sie erhält ihn erst, wenn sie die Schilderung „seltener Seelenzustände" zu ihrem Gegenstand erhebt[3]. „Selten" in der Weise, daß sie das Außergewöhnliche, Merkwürdige, die zu einmaliger Bildkraft gesteigerte Empfindung des mit dichterischer Phantasie begabten Künstlers bedeuten. So geht es also im musikalischen Kunstwerk um die unermüdliche Tätigkeit der dichterischen Phantasie[4].

In diesem Zusammenhang ist es aufschlußreich, daß Schumann den Begriff des „Lyrischen", mit dem die Gattung des romantischen Klavierstücks, auch des Schumannschen, bis heute in Verbindung gebracht wird, meidet, ja, daß er im „Lyrischen" geradezu eine Verkümmerung des „Poetischen" erblickt[5]. Über den lyrischen Empfindungseindruck hinaus soll in der Musik ein aktiv geistiges, ein poetisches Element lebendig sein, das die dichterische Einbildungskraft keinen Augenblick zur Ruhe kommen läßt.

Von diesem Begriff des „Poetischen" her läßt sich die Brücke zurück zur Musik Bachs schlagen: wenn Schumann nach Werken suchte, die Sprache und Zeichen für seltene Seelenzustände besitzen, so konnte er sie von seiner

---

[1] So bezeichnet Schumann die Musik als *„Ton-Dichtkunst"*.

[2] Schumann bekennt selbst, daß ihm die Überschriften zu seinen Kompositionen immer erst nach der Vollendung der Werke einfielen (vgl. Brief an Simonin de Sire v. 15. 3. 1839, bei F. G. Jansen, a.a.O., S. 148; ebenso Brief an Clara Wieck vom 13. 4. 1838, bei Clara Schumann, *Jugendbriefe von Robert Schumann,* [4]Leipzig 1910, S. 283).

[3] „Das wäre eine kleine Kunst, die nur klänge und keine Sprache noch Zeichen für Seelenzustände hätte!" (im *Denk- und Dichtbüchlein,* bei Kreisig I, S. 22). „Denk' ich nun freilich an die höchste Art der Musik, wie sie uns Bach und Beethoven in einzelnen Schöpfungen gegeben, sprech' ich von seltenen Seelenzuständen, die mir der Künstler offenbaren soll, verlang' ich, daß er mich mit jedem seiner Werke einen Schritt weiter führe im Geisterreich der Kunst, verlang' ich mit einem Worte poetische Tiefe und Neuheit überall, im Einzelnen wie im Ganzen: so müßte ich lange suchen . . ." (Kreisig I, S. 343; Sperrungen vom Verf.).

[4] Zu diesem „poetischen" Urgrund der Schumannschen Musik vgl. insbesondere W. Gurlitt, *Robert Schumann und die Romantik in der Musik,* 106.Niederrheinisches Musikfest in Düsseldorf, Jahrbuch 1951, S. 13 ff.

[5] „Darum genügen mir auch so wenige [neuere] Kompositionen, weil sie, abgesehen von allen Mängeln des Handwerks, sich auch in musikalischen Empfindungen der niedrigsten Gattung, in gewöhnlichen lyrischen Ausrufungen herumtreiben. Das Höchste, was hier geleistet wird, reicht noch nicht bis zum Anfang der Art meiner Musik. Jenes kann eine Blume sein, dieses ist das um so viel geistigere Gedicht; jenes ein Trieb der rohen Natur, dieses ein Werk des dichterischen Bewußtseins" (Brief vom 13. 4. 1838, bei Clara Schumann, a.a.O., S. 282).

Auffassung der alten Musik her vor allem im Wohltemperierten Klavier finden. Hier, wo die mannigfaltigen instrumentalen Satztypen des Barock verschmelzen und in bis dahin ungebräuchlichen Tonarten sich neue Ausdrucksbereiche erschließen, mußte er ein Vorbild erkennen. Damit interpretiert Schumann das Werk Bachs nun freilich aus romantischem Geiste. Wenn er in den Fugen des Wohltemperierten Klaviers „Charakterstücke höchster Art, zum Teil wahrhaft poetische Gebilde" sieht, deren jedes bei der Wiedergabe „seinen eigenen Ausdruck, seine besonderen Lichter und Schatten verlangt" [1], so ist damit eine Seite dieser Musik vortrefflich gekennzeichnet. Es klingt darin jedoch auch eine Überbewertung des „Charakteristischen" im Werke Bachs an. Die übrigen Qualitäten der Bachschen Instrumentalmusik und ihre ganz anderen ästhetischen Kategorien entstammenden Gesetze mußten einer solchen Deutung zunächst verborgen bleiben. Diese Auffassung finden wir durch weitere Zeugnisse Schumanns bestätigt, die ebenfalls Rückschlüsse auf seinen Vortragsstil barocker Musik zulassen. Sie zeigen deutlich, daß er die Präludien und Fugen Bachs durchaus im Stile des romantischen Klavierstücks gespielt wissen wollte, mit allen Nuancen und Schattierungen, die diese poetische Kunst auszeichnen. Wir dürfen in solcher Romantisierung wohl mehr sehen als die übliche zeitgebundene Vortragsweise alter Musik: Schumann geht es darum, im Vortrag eine sehr innere Verbindung barocker und romantischer Musik auszudrücken. Die kühne Verschlingung der Polyphonie erscheint ihm dem phantastischen Schweifen bestimmter romantischer Ausdrucksformen wesensverwandt. So empfiehlt er in der Vorrede zu seinem op. 3, der Klavierbearbeitung der Paganinischen Capricen, einige Fugen des Wohltemperierten Klaviers, besonders die in c-moll, D-Dur, e-moll, F-Dur und G-Dur des I. Teils, ausdrücklich als Vorübungen für den romantischen Capriccio-Stil [2].

Aber neben der Bewunderung des „Kühn-Labyrinthischen" [3], der „wunderbaren Verflechtung der Töne" [4] erkennt Schumann doch auch andere Elemente in der Fugenkunst Bachs: die handwerkliche Meisterschaft, die innere Klarheit und Logik des musikalischen Geschehens. Von dieser Vorstellung her ist ihm Bachs Kunst Inbegriff des Männlichen [5]. Dieser Bach dient ihm als Lehrmeister in allen technischen Fragen, als täglicher Prüfstein seiner eigenen Kunst und als Stärkung immer dort, wo die eigene Kraft zu erlahmen droht [6].

Das Nebeneinander dieser beiden Bach-Auffassungen – an sich ein Widerspruch – kennzeichnet Schumanns Schaffen. Es wird sich zeigen, wie sie beide zu den verschiedenen Stadien seiner künstlerischen Entwicklung in unter-

[1] Kreisig I, S. 354.

[2] *R. Schumann, Werke, Gesamt-Ausgabe,* Serie 7, Bd. I, S. 23.

[3] Kreisig I, S. 357. [4] Kreisig II, S. 201. [5] Kreisig II, S. 201.

[6] Brief an Jos. Fischhof v. 4. 12. 1837, bei F. G. Jansen, a.a.O., S. 103; Brief an Baccalaureus Kuntsch v. 27. 7. 1832 und an Clara Wieck vom 10. 5. 1838, bei Clara Schumann, a.a.O., S. 187 bzw. S. 287.

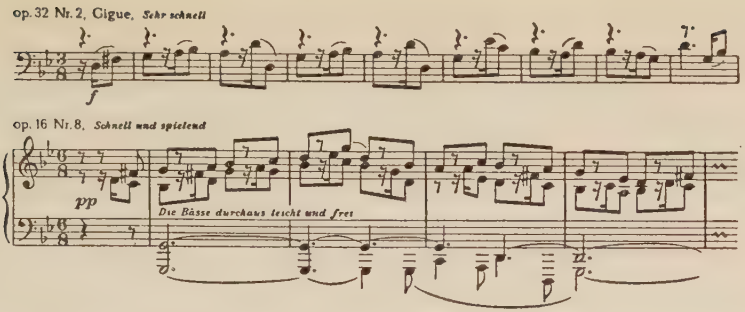
schiedlicher Weise auf seine Kunst einwirken, wie sich, entsprechend seiner Wandlung von der poetisch inspirierten Musikanschauung der dreißiger Jahre zu einer mehr musikalisch-schönheitlichen Wertung der Musik in späterer Zeit, auch seine Sicht der alten Musik allmählich von der einen Auffassung mehr zur anderen verschiebt.

Die zwischen den Jahren 1829 und 1839 entstandenen Klavierwerke des jungen Schumann spiegeln seine dichterische Musikanschauung besonders rein wider. Ihre Phantastik und die Treffsicherheit ihrer Charakterisierungskunst führt er selbst, wie bereits erwähnt, auf die Beschäftigung mit Bach zurück; doch lassen sich diese Berührungen kaum deutlich beschreiben, vielmehr scheint es gerade ihr Wesen auszumachen, daß sie in der Regel latent bleiben. Melodiebildungen und Gegenstimmen, die auf den ersten Eindruck hin auf Bach weisen, treten nur selten auf[1]. Barocke Satztypen werden gemieden. Lediglich die Toccata op. 7 und die Fugierungen in op. 5 Nr. 10, op. 13 Variation 1 und op. 32 Satz 2 und 4 bilden Ausnahmen hiervon. Aber weder ihre formale Anlage[2] und ihre Thematik, noch die Art ihrer Kontrapunktik weisen unmittelbar auf eine Beschäftigung mit Bach. Zu wirklich streng kontrapunktischen Gebilden kommt es nicht. Nur in einem einzigen Satz, der Gigue aus op. 32 (1839), ist das Vorbild unverkennbar. Hier ist der Typus der barocken Gigue meisterhaft nachgebildet und zugleich in romantischen Ausdruck umgeschmolzen[3]. Und doch bleibt in diesem Satz ein Rest des Archaischen, Unpersönlichen zurück, der in den großen Klavierschöpfungen Schumanns nicht anzutreffen ist. Es ist nun die Frage, ob hier der archaische Einfluß gar nicht besteht, oder ob er – im Gegensatz zu der erwähnten Gigue – völlig überdeckt ist. Dabei kann uns diese Gigue weiterführen, denn sie weist durch Thematik und Tonart auf einen anderen Satz Schumanns, in dem man nun sicher eine Umbildung des gleichen Gigue-Typus erkennen darf: das Finale der *Kreisleriana*, op. 16 Nr. 8. (s. das Notenbeisp. auf der folgenden Seite).

Was hier entstanden ist, erscheint so neuartig, daß man es kaum noch mit dem barocken Modell in Verbindung bringen möchte. Und doch muß es, eben durch Vermittlung der Gigue aus op. 32, ohne Frage als eine Weiterbildung davon angesehen werden. Von der alten Form ist, außer dem Bewegungsanstoß, kaum etwas geblieben. Die für die Gigue typischen Fugierungen, die polyphone Satzanlage, das strenge Betonen der Taktschwerpunkte, all das ist hier vergessen. Dafür ist ein farbiges Stimmungsgemälde entstanden, bewegt und durchsichtig. Aber diese „Stimmung" hat doch ihren

[1] Zum Beispiel Intermezzo I aus op. 16 Nr. 2.

[2] Die Toccata op. 7 folgt z. B. der Sonatenform.

[3] Schumann hat diese Gigue selbst als eine Bach-Studie bezeichnet (vgl. den Brief Eduard Krügers an R. Schumann v. 19. 2. 1841, zit. bei Boetticher, S. 229). Sie könnte den bei Bach verhältnismäßig seltenen Canarie-Typus der Gigue aus der Französischen Suite in c-moll, BWV 813, zum Vorbild haben.

Ursprung in Bach und in dessen Prägung der alten Form. Schumann nimmt auf, was ihn an dieser Form als romantisch und poetisch anspricht, und bildet es durch Steigerung ins Charakteristische in seinem Sinne um. Nur ein traumhaftes Phantasiebild an die „Stimmung", die „Seelenzustände", die das Vorbild hervorrief, bleibt zurück. Man könnte diese Haltung im Gegensatz zum „Nachbilden" des op. 32 Nr. 2 als ein „Weiterdichten" bezeichnen. Was hier von der Auseinandersetzung mit Bach widerklingt, wirkt sich also weniger im Technischen aus als im Sinne eines „Poetischen", um Schumanns Ausdrucksweise zu bewahren. Bachs Werk ruft in ihm eine seltene, außergewöhnliche Stimmung hervor. Damit aber erfüllt es seine Aufgabe für den Komponisten bereits: die Mittel, mit denen er dieses Traumbild weiterdichtet, wählt er selbst.

Das Werk, das die Bachsche Gigue als etwas Gegebenes hinnimmt und sich ihr, gedanklich und technisch, anzuschließen meint, muß hinter dem Vorbild zurückbleiben. Das Kreisler-Finale, das alle barocke Technik beiseite läßt und nur den einmal empfangenen Eindruck in seiner Art steigert und weiterspinnt, wird zu einem vollendeten Kunstwerk, so neuartig und besonders, daß man, wäre das getreuere Abbild unbekannt, den Gedanken an eine Anregung durch die alte Musik ablehnen würde.

Diese Beobachtung entspricht dem Bilde, das unser Hinweis auf Schumanns Bach-Auffassung angedeutet hat: das stimmungshafte Erleben alter Musik [1] und die charakteristische Steigerung des zurückbleibenden Phantasiebildes wirken entscheidender nach als die thematische und satztechnische Substanz des Urbildes. Darum wird man nur in wenigen Fällen die mannigfaltigen Urbilder nachweisen können, von denen sicherlich viele der frühen Klavierwerke inspiriert sind. Denn bei einem solchen auf Steigerung des Charakteristischen und dessen eigentümliche Weiterbildung hinzielenden Schaffensprozeß sind dem Grade der Umwandlung keine Grenzen gesetzt [2].

[1] Es kommen hier natürlich neben BACH auch HÄNDEL, SCARLATTI und andere in Frage. Weiter bezeugt SCHUMANN, daß er starke Anregungen dem Spätwerk BEETHOVENS verdanke. Auch hier sind es ganz sicher die „seltenen Seelenzustände" gewesen, die ihn inspiriert haben.

[2] Hier liegt der Vergleich mit dem neueren Variationstypus nahe, in dem auch

So mag es auf Widerspruch stoßen, wenn man etwa in dem kleinen f-moll-Stück der *Papillons,* op. 2 Nr. 7, eine Variation der zweistimmigen Invention in d-moll von Bach sehen will: wesentlich bleibt, daß sie es auf Grund der eigenartigen Umwandlungspraxis Schumanns prinzipiell sein könnte.

Mehr poetisch-träumerisch denn als handwerkliches Vorbild sieht der junge Schumann zunächst auch die polyphone Technik der Alten. Wo er ihre Elemente in seinen Klavierstil aufzunehmen trachtet, handelt es sich immer mehr um ein „Hineinträumen" neuer Linien, auch bisweilen um ein herzhaftes Spiel mit kontrapunktischen Verschlingungen, aber nur selten um bewußtes polyphones Gestalten. So ist denn sein Klavierstil voll polyphoner Elemente, die, ohne daß sie im einzelnen mit der Polyphonie Bachs in Zusammenhang gebracht werden können, doch sicher hier ihren Ursprung haben[1]. Die Mittelstimmen wachsen allenthalben – wenn auch oft nur vorübergehend – zu selbständiger Geltung an. Diese Belebung des musikalischen Details hat zwar im sogenannten obligaten Akkompagnement ihren Vorläufer, zeigt sich hier aber, eben durch die neuerliche Beschäftigung mit Bach, in anderer Weise. Daß diese Mehrstimmigkeit im Ergebnis weit unbachischer ist als die Polyphonie des klassischen Obbligo, daß es nur selten zu einem wirklichen Nebeneinander mehrerer selbständiger Stimmen kommt, vielmehr die melodische Linie in wechselvollem Spiel immer von neuem verschiedene Stimmen durchläuft, liegt an der tiefsinnigen Umdeutung der polyphonen Werte durch den Romantiker[2]. In Schumanns freistimmiger Polyphonie wird der Kontrapunkt so als ein Mittel genutzt, in jedem Augenblick aus jeder beliebigen Stimme und in jeder beliebigen Lage des Tonraums neue Melodien erblühen zu lassen. Oftmals dient die Vielstimmigkeit jedoch auch dazu, die Melodie zu verschleiern. In das Rankenwerk der sich verschlingenden Stimmen soll die Phantasie des Aufnehmenden die melodische Linie hineinhören. Sie soll gleichsam „mitdichten"[3].

---

die charakteristische Steigerung eines im Thema enthaltenen Gedankens zum Prinzip jeweils einer Variation erhoben wird, wobei dann ebenfalls das Urbild kaum noch erkennbar ist.

[1] Hierzu besonders W. Gertler, a.a.O. In dieser grundlegenden Arbeit wird das Abhängigkeitsverhältnis zwischen Musikanschauung und Klavierstil des jungen Schumann deutlich beschrieben. Zum Problem der Herkunft der polyphonen Elemente in Schumanns Klavierstil siehe auch H. Abert, *R. Schumann,* [3]Berlin 1917; R. Hohenemser, *R. Schumann unter dem Einfluß der Alten,* Die Musik IX, 1909/10, Heft 17; H. Chr. Wolff, *R. Schumann – der Klassizist,* Musica II, 1948, S. 47 ff., und vor allem W. Korte, *R. Schumann,* Potsdam 1937; jüngst auch E. Leipold, *Die romantische Polyphonie in der Klaviermusik Robert Schumanns,* Diss. Erlangen 1954 (maschinenschriftl.).

[2] Für diese selbständigen Mittelstimmen nähere Beispiele anzuführen, erübrigt sich. Sie sind in den frühen Werken (z. B. der ersten der ABEGG-Variationen) bereits vorhanden und werden in den großen Zyklen der Jahre 1838/39 schließlich zu einem Stilmittel, auf das Schumann nur noch selten verzichtet.

[3] Als Beleg dafür kann die von Schumann notierte, nicht auszuführende, sondern nur mitzudenkende *„Innere Stimme"* in der Humoreske op. 20 (bei „Hastig") gelten.

Kanon und Imitation sind ihm allzeit bereite Mittel der Stimmverflechtung. Schumann wählt dabei gern die Oktavlage, da sie sich in dieser Form seinem Stile mühelos verbinden, – leichter als die Fugierungen, deren fest bestimmter Modulationsweg sich mit der romantischen Melodieentfaltung nur schwer verträgt[1]. Überall spürt man eine natürliche kanonisch-kontrapunktische Erfindungsgabe, die Schumann wohl von Anfang an besessen, die er aber doch an Bach weitergebildet hat[2].

Das stimmungsbezogene Auftreten polyphoner Mittel überwiegt den konstruktiven Gebrauch bei weitem[3], obwohl Schumann von vornherein auch die ordnenden und gestaltenden Kräfte Bachscher Polyphonie erkennt und sich zum Beispiel zu nehmen trachtet[4]. Sicher ist die leichte Hand, mit der er die verschiedenen Melodien sich gegenseitig umranken läßt, eine Frucht ernster kontrapunktischer Studien. Sicher sind die knappen, treffsicheren Formen der Kinderszenen und der Kreisleriana ohne die Beschäftigung mit Bach undenkbar. Aber entscheidend bleibt, daß alle diese polyphonen Elemente alsbald ihre Strenge verlieren, daß sie in die poetische Phantasie des „Tondichters" einbezogen werden.

Die Kraft zu solcher Synthese liegt in der Unterstellung des Schaffens unter das dichterische Erlebnis begründet. Es zeigt sich, daß mit dem Verlust des dichterischen Ausgangspunktes auch diese Fähigkeit in Frage gestellt wird. Von dem Zeitpunkt an, da für Schumann die ordnenden, gestaltenden Werte der Polyphonie wichtiger werden als der Stimmungseindruck, der von ihr ausgeht, tritt ihm diese Polyphonie als eine fremde Macht entgegen, deren Wirkung er nur noch nachbilden, die er sich jedoch nicht mehr zu eigen machen kann.

Dieser Wandel ist bereits in den Liedern vom Jahre 1840 und der Kammermusik und den Orchesterwerken der folgenden Zeit zu spüren. Schon der Übergang vom einthematischen Klavierstück oder der zyklischen Vereinigung solcher Sätze zu den musikalischen Gattungen der Wiener Klassik zeigt, daß hier neue musikalische Ansprüche heranreifen. Mit dem Anwachsen des musikalischen „Apparates", der Mehrthematik und der Ausdehnung der einzelnen Stücke häufen sich auch die Anforderungen an den formalen Aufbau und

[1] Beispiele für den Kanon: op. 2 Nr. 3, Takt 17 ff.; op. 13 Nr. 4; op. 6 Nr. 16, Takt 9–13; op. 20, d-moll-Teil *(nach und nach immer lebhafter und stärker)*; op. 23 Nr. 1, Takt 49 ff. – Imitationen: op. 2 Nr. 9; op. 4 Nr. 1, Takt 3 ff.; op. 13 Nr. 8 (dem Grave einer Französischen Ouverture nachgebildet); op. 13 Nr. 12, Takt 37 ff. (vom Charakter eines Schlußfugatos); op. 15 Nr. 5; op. 21 Nr. 1, Takt 59 ff.; Nr. 3, Takt 50 ff.; Nr. 7; op. 99 Nr. 9; op. 28 Nr. 2, Takt 25 ff.; op. 23 Nr. 4, Takt 22 ff.

[2] Vgl. den auf den Brief vom 17. 3. 1838 folgenden, nur mit *Sonnabend* bezeichneten Brief an Clara Wieck (Clara Schumann, a. a. O., S. 280).

[3] Verwendung des doppelten Kontrapunkts (op. 1, Variation 2) oder der Umkehrung (op. 99 Nr. 9, Takt 45–69) sind Ausnahmen.

[4] So schreibt er 1832 in sein Tagebuch: „Bleibe nur immer Mozart und Bach dein Muster in Form, Behandlung, Motiven und Kunstruhe . . ." (vgl. Boetticher, S. 224).

die innere Entwicklung der Komposition. Schumann sucht die hier hervortretenden Mängel seiner bisherigen Schaffensweise auszugleichen und beginnt mit umfangreichen Studien an der Kammermusik und den Symphonien Haydns und Beethovens. Der in den früheren Klavierwerken zur Meisterschaft entwickelte, vom Stimmungseindruck Bachscher Linienverflechtung ausgehende Stil einer freien Polyphonie bleibt wohl noch erhalten, wird aber nicht weiterentwickelt. Statt dessen versteht er die kontrapunktische Behandlung der Stimmen mehr und mehr im Sinne des klassischen Obbligo. Polyphone und homophone Abschnitte werden von nun an deutlicher voneinander abgehoben, während ehedem die eine Satzart zwanglos und unmerklich in die andere überging[1]. Auch die konstruktive Kraft der polyphonen Formen nutzt Schumann, ganze Sätze zu bilden[2] oder einen Zyklus zu verknüpfen[3]. Allerdings scheint auch hier mehr die Spiegelung der Kontrapunktik im Werke der Klassiker im Spiele zu sein als unmittelbar das barocke Urbild[4]. Es kommt jedoch in diesen Werken der mittleren Schaffensperiode noch zu einem gewissen Ausgleich von romantisch-poetischer und klassisch-formaler Gestaltungsweise. Im ersten Satz des Klavierkonzerts[5], den frühen Symphonien, den Streichquartetten, dem Klavierquintett und -quartett entstehen solcherweise Orchester und Kammermusikwerke, die die Idee des Romantischen rein und vollkommen verkörpern.

Für die Verwendung alter Techniken bringen diese Werke gegenüber der früheren Klaviermusik nur insofern etwas Neues, als sie sich außer auf den Stimmungsgehalt der Polyphonie nachdrücklich auf deren konstruktive Kraft berufen. Das ist ein Wagnis; denn gerade die konstruktiv verwendeten Fugati[6] fordern einen Vergleich mit ähnlichen Sätzen Beethovens heraus, ohne bei einer solchen Gegenüberstellung bestehen zu können[7].

Gleiches gilt in höherem Grade für die Polyphonie des späteren Schumann. Im Jahre 1845 schreibt er zum ersten Male Fugen, die Anspruch auf selb-

[1] Zum Beispiel op. 4 Nr. 1, 1. Satz.

[2] Wie etwa im Finale des Klavierquartetts op. 47.

[3] So, wenn im Finale des Klavierquintetts op. 44, Takt 319 ff., das Hauptthema des ersten mit dem des letzten Satzes im Doppelfugato durchgeführt wird.

[4] Das Finale von op. 47 enthält deutliche Parallelen zum Fugato-Finale aus Beethovens op. 59 Nr. 3 und zum Finale der Jupiter-Sinfonie Mozarts (vgl. das Hauptthema und seine kontrapunktische Verarbeitung, Takt 73 ff., mit dem Finale der Jupiter-Sinfonie, Takt 20 ff. bzw. 99 ff.). Als Gegenbeispiel sei hier noch auf das „Quasi Trio" im letzten Satz des Streichquartetts op. 41 Nr. 3 hingewiesen, ein Zitat aus der Gavotte der Französischen Suite in E-Dur (BWV 817). Daß Schumann das Thema nur geringfügig verändert und auf eine dichterische Umdeutung verzichtet, ist vielleicht schon ein Zeichen einer realistischeren Musikauffassung.

[5] Der 1. Satz ist 1841, der 2. und 3. erst 1845 entstanden.

[6] Zum Beispiel op. 41 Nr. 1, 1. Satz, Takt 76 ff.; op. 47, 4. Satz; ferner die Durchführungsfugati in op. 41 Nr. 1, 1. Satz; op. 44, 4. Satz, Takt 248 ff.; op. 47, 4. Satz.

[7] Bedenken, daß hier Inkommensurables verglichen werde, müssen angesichts der bewußt klassischen Gestaltungsabsicht Schumanns, aus der heraus auch die Einführung der Fugati erfolgt, zurücktreten.

ständige Geltung erheben. Trotz der hohen Verehrung des Wohltemperierten Klaviers hatte Schumann früher für die Fuge als Form auch stets kritische Seitenhiebe bereit[1]. Das ändert sich nunmehr, nachdem das Jahr 1844 eine Krise seiner Schaffenskraft deutlich gemacht hatte. Wie die physischen Kräfte in jener Zeit versagen, so versagt sich ihm auch die dichterische Phantasie. An Bachs Musik versucht er sich wieder aufzurichten[2]. Und zwar ist es jetzt weniger das die Phantasie beflügelnde Stimmungsbild, das ihn anzieht: die innere Ordnung der Polyphonie strebt er nachzubilden. Während Schumann bisher Lehrbücher skeptisch betrachtet und seine Kenntnisse lieber aus der Musik selbst bezogen hatte, unterwirft er sich jetzt willig dem Studium der Theoretiker[3]. Ja er unternimmt es im Jahre 1848 im Zusammenhang mit seiner „Lehrpassion“[4], in enger Anlehnung an Cherubinis *Cours de contrepoint* ein eigenes Lehrbuch des Kontrapunkts und der Fuge zu schreiben[5].

Als Ergebnis dieser erneuten und tiefgreifenden Beschäftigung mit dem Werke Bachs entstehen die kanonischen *Studien für den Pedalflügel* op. 56, die sechs Orgelfugen über B–A–C–H op. 60, die vier Fugen op. 72 und schließlich, als die Begeisterung für das Werk Bachs vor Beginn der Umnachtung noch einmal aufflammt, die *Sieben Stücke in Fughettenform* op. 126 und die Bearbeitung der Bachschen Violin-Solosonaten[6].

---

[1] Brief vom 11. 1. 1832 an Friedrich Wieck (bei Clara Schumann, a.a.O., S. 162): „Mit Dorn werd' ich mich nie amalgamieren können: er will mich dahin bringen, unter Musik eine Fuge zu verstehen . . .“ 1837 heißt es in einer Besprechung älterer Klaviermusik (Kreisig I, S. 306): „Die neuen Ausrufer alter Musik versehen es meistens darin, daß sie gerade das vorsuchen, worin unsere Vordern allerdings stark waren, was aber auch oft mit jedem andern Namen als mit dem der 'Musik' belegt werden muß, d. h. in allen Kompositionsgattungen, die in die Fuge und den Kanon gehören, und schaden sich und der guten Sache, wenn sie die innigeren, phantastischeren und musikalischeren Erzeugnisse jener Zeit als unbedeutender hintenansetzen.“ Und im Brief an Zuccalmaglio vom 31. 1. 1837 im Zusammenhang mit Mendelssohns „Paulus“ (F. G. Jansen, a.a.O., S. 85): Mendelssohn „ist auch der erste, der den Grazien einen Platz im Gotteshause angewiesen hat, die doch auch nicht vergessen sein dürfen und ehemals vor lauter Fugen nicht zu Worte kommen konnten“.

[2] „Das Schaffen wieder in Gang zu bringen“, darin sieht B. Litzmann (a.a.O., Bd. II, S. 132) den Sinn des Bachstudiums von 1845.

[3] Ebenda, S. 136.

[4] Auch das *Album für die Jugend* und die in enger Verbindung damit entstandenen *Musikalischen Haus- und Lebensregeln* stammen aus dieser Zeit.

[5] Zu diesem „zu eigenem Gebrauch“ bestimmten Lehrbuch vgl. Boetticher, S. 348 und S. 614.

[6] In diesen der heutigen Bachauffassung widersprechenden Bearbeitungen ein „erschreckendes Mißverständnis und Erlahmen geistiger Spannkräfte“ (Boetticher, S. 233) zu sehen, geht nicht an, besonders wenn man, Boetticher folgend, in den übrigen Werken der Spätzeit den eigentlichen Höhepunkt im Schaffen Schumanns erblicken will. Schumanns Bearbeitungen, die dem Beispiel Mendelssohns folgen (vgl. Kreisig I, S. 511), entsprechen der allgemeinen Auffassung der Zeit. Sie werden von Joseph Joachim, der dem Spätwerk Schumanns bekanntlich überaus kritisch gegenübersteht, und von Brahms gutgeheißen und aufgeführt. Selbst

Das repräsentative Werk dieser Zeit sind die sechs Fugen über B–A–C–H. Seinem eigenen Zeugnis nach wollte Schumann es Bach hier gleichtun und vollgültige Werke schreiben, keine Studien[1]. Eine Abhängigkeit von Bachs *Kunst der Fuge,* ja ein gewisses Wetteifern mit ihr, ist unverkennbar. Um so enttäuschender ist das Ergebnis. Schumann kann sich weder vom Vorbilde freimachen, noch kann er es auf neuem Wege erreichen. Zwar unterscheiden sich die Fugen von ähnlichen Versuchen Mendelssohns oder Liszts durch ihre größere Strenge. Aber sie leiden dafür unter einer erschreckenden Monotonie, die auch durch einige sonatenhafte Gegensätze kaum behoben wird. Wohl bemühen sich die Themen um barocke Plastik, nirgends jedoch bilden sie wirklich die Keimzellen des stimmlichen Verlaufs. Ihr Kopfmotiv B–A–C–H ist nur an wenigen Stellen zwingend mit dem weiteren Themenverlauf verbunden.

In der schmiegsamen Chromatik der Gegenstimmen finden die Themen keinen rechten Widerpart. Selbständige Gegenlinien mit eigenem melodisch-rhythmischen Gepräge fehlen; folgerichtig muß Schumann auch auf das wirksame, in einfacher Weise Abwechselung schaffende Mittel des Stimmtausches im doppelten Kontrapunkt verzichten. Daß ihm gerade diese Art der kontrapunktischen Architektur fremd bleibt, kennzeichnet seine Auffassung der älteren Fugenkunst besonders deutlich. Die Themen sind ihm nicht Glieder eines Bauwerkes, sondern eher äußerer Anlaß zu musikalischen Impressionen.

Schumann muß trotz aller anfänglicher Begeisterung für die B–A–C–H-Fugen diese Mängel empfunden haben: sonst hätte er wahrscheinlich den einmal beschrittenen Weg weiterverfolgt. So bleiben außer den kontrapunktischen Lehrbeispielen im *Album für die Jugend* die *Studien für Pedalflügel* und die vier Fugen op. 72, ferner die um acht Jahre späteren *Sieben Stücke in Fughettenform* op. 126 die einzigen weiteren Zeugnisse dieser Gattung[2]. Wie weit dieser neue Fugenstil von der Polyphonie der Jugendwerke wegführt, wie sehr er in erster Linie eine reale, wenn auch mit romantischen Elementen durchsetzte Spiegelung des Alten sein sollte, zeigt ein Vergleich mit den Fugen und fugenhaften Formen der früheren Klavierwerke.

Ph. Spitta stimmt ihnen im 1873 erschienenen I. Band seiner Biographie J. S. Bachs (S. 706) warmherzig zu.

[1] Vgl. Brief v. 8. 2. 1847 an C. F. Becker, bei F. G. Jansen, a. a. O., S. 265.

[2] Es ist aufschlußreich, wie sich auch hier der gesunde Schaffenstrieb den historisierenden Tendenzen gegenüber durchsetzt. Die neue Schaffensperiode beginnt mit ausgiebigen Bachstudien. In deren Verlauf erkennt Schumann die Unzuverlässigkeit der damaligen Bach-Ausgaben. Wohl vor allem, um sich selbst Klarheit zu verschaffen, schlägt er Breitkopf & Härtel die Herausgabe einer „möglichst korrekten, auf die Originalhandschrift und die ältesten Drucke gestützten, mit Angabe der verschiedenen Lesarten versehenen Ausgabe" des Wohltemperierten Klaviers vor (im Brief vom 31. 1. 1845, bei F. G. Jansen, a. a. O., S. 441). Als Härtel später darauf zurückkommt, hat sich das Bachstudium bereits in die Komposition eigener Fugen umgesetzt, die ihm wichtiger sind als philologische Forschungen. Und auch diese, aufs Ganze gesehen unfruchtbaren Fugenversuche werden aufgegeben, sobald sich die volle Schaffenskraft wieder einstellt.

Allein schon die Imitationsthemen der dreißiger Jahre unterscheiden sich in der Tiefe von der späteren Fugenthematik. Von Themen kann man, streng genommen, in den früheren Werken nicht sprechen. Kurze Motive, Melodiefragmente, aufkeimende Spuren eines Traumbildes heben an und erlangen erst im Verlauf des Satzes größere Plastik[1], um dann, unbemerkt wie sie gekommen, wieder zu entschwinden. Es sind erste Anregungen, an denen sich die dichtende Phantasie entzündet – ihrem Charakter nach kaum unterschieden von den melodisch-rhythmischen „Urzellen" anderer Phantasiegebilde aus dieser Zeit.

Die späteren Fugenthemen jedoch treten mit dem Anspruch einer in sich abgeschlossenen Gestalt auf, die die Entwicklung des Satzes bereits in sich tragen soll: ein Anspruch, dem sie nicht gewachsen sind[2]. So ist die in mächtigem Ansturm erzielte Spannung des Fugenthemas in op. 126 Nr. 6 noch vor Eintritt des Comes wieder kraftlos in sich zusammengesunken[3].

Eine neue Abart der Fuge versucht Schumann, indem er die strenge Form sich hinter der Liedmelodik verbergen läßt. „Lieder ohne Worte" in Fugenform entstehen auf solche Weise[4]. Es ist, als ob er sich seiner These erinnerte, daß die beste Fuge immer die sei, „die das Publikum – etwa für einen Straußschen Walzer hält, mit andern Worten, wo das künstliche Wurzelwerk wie das einer Blume überdeckt ist, daß wir nur die Blume sehen"[5]. Und doch scheint es hier weniger darum zu gehen, die Fuge zu „verharmlosen", eher um das Gegenteil: die Liedmelodik, die in der konventionellen harmonischen Einkleidung zu verflachen droht, sucht er durch strengere Form zu binden und zu vertiefen. Das Resultat jedoch bleibt hinter dieser Absicht zurück. Die schlicht-liedhafte Melodik wird immer wieder gestört durch den Modulationsweg, der mit den fugenhaften Themeneintritten vorgeschrieben ist[6].

Es drängt sich die Frage auf, inwiefern diese kontrapunktischen Formen mit dem übrigen Schaffen der späteren Zeit verbunden sind. Haben wir es hier mit Versuchen in einer anderen, vom übrigen Instrumentalwerk Schumanns isolierten Stilform zu tun, oder sind diese Fugen nur besonders charakteristische Zeugnisse einer auch in anderen Werken spürbaren Auseinandersetzung mit der formbildenden und handwerklichen Kraft der alten polyphonen Techniken? Das Spätwerk Schumanns wird allzusehr vom tragischen Ende des Meisters überschattet. Da der kühne Flug der Phantasie, die intuitive Sicherheit, die die frühen Klavierwerke auszeichnen, zu entschwinden

---

[1] Op. 13 Variation 1; op. 4 Nr. 1; auch der Einleitungsimitation zum 1. Satz des Streichquartetts op. 41 Nr. 1 liegt dieses Stilprinzip zugrunde.

[2] Besonders auffällig in op. 72 Nr. 2; op. 126 Nr. 2, 3, 4, 6 und 7.

[3] W. Danckert (*Ursymbole melodischer Gestaltung*, Kassel 1932, S. 171) bezeichnet diesen Spannungsverlauf treffend als „Heroisierung des Leerlaufs".

[4] Op. 72 Nr. 4; op. 126 Nr. 1 und 5.

[5] In der Besprechung von Mendelssohns op. 35 (Kreisig I, S. 253).

[6] Vgl. z. B. den Eintritt des Comes in op. 126 Nr. 1, Takt 5, und in Nr. 5, Takt 5.

scheinen und an ihre Stelle ein mehr handwerkliches Gestaltungsprinzip tritt, das begleitet wird von Rücksichten auf klassizistische Formen und nazarenischen Schönklang, liegt es nahe, hierin ein Nachlassen der geistigen Spannkraft, Vorzeichen des späteren Verfalls zu sehen. Eine solche Erklärung ist gewagt. Uns scheint es eher, als stünde die Höhe der künstlerischen Aussage des Jugendwerkes der Erkenntnis des Spätwerkes als einer eigenen, von neuen Grundlagen ausgehenden Kunst im Wege. Wolfgang Gertler hat als einer der ersten die Stilmerkmale des späteren Schaffens positiv zu kennzeichnen versucht, indem er auf die größere Realität der musikalischen Aussage in den Spätwerken aufmerksam macht[1]. Er sieht darin eine Abkehr von dem romantischen Ideal der Jugendzeit und die Ankündigung eines musikalischen Realismus.

Die Absicht, eine Eigengesetzlichkeit des späteren Schaffens herauszuarbeiten, liegt auch dem umfangreichen Buch Wolfgang Boettichers zugrunde. Jedoch ist der Versuch, im Spätwerk Schumanns die vollkommene Verkörperung spätromantischen Kunstwollens nachzuweisen, von vornherein zum Scheitern verurteilt. Ganz abgesehen davon, daß wertmäßig das Spätwerk einem solchen Ergebnis klar widerspricht: gerade die Wesensmerkmale echter Romantik, das Aufgehen in einer idealen Traumwelt, die Allgegenwart der mitdichtenden Phantasie, sie geraten im Spätwerk Schumanns mehr und mehr in den Hintergrund. An ihre Stelle tritt das Bemühen um eine Musik, die ohne alles Mittun der dichterischen Phantasie allein für sich bestehen kann. Die Stimmungsbilder der frühen Klavierwerke mußten dem heranreifenden Meister als schnell verschwebende Tongebilde erscheinen, zu sehr einer Stimmung verhaftet, die mit der Jugend unwiederbringlich verloren ist. Das Bemühen Schumanns geht seit Anfang der vierziger Jahre dahin, seiner Musik mehr rein musikalische Substanz zuzuführen. Ähnlich wie im Spätwerk Beethovens begegnen wir dem Versuch, das musikalische „Material" zu regenerieren; dabei kann unberücksichtigt bleiben, daß der Ausgangspunkt freilich historisch anders liegt. Boetticher vertritt die Ansicht, ein erheblicher Teil der Themen des Spätwerkes sei auf gescheiterte Fugenversuche zurückzuführen, ja er sieht in den Fugenentwürfen sogar die Wurzel der gesamten späteren Themengestaltung[2]. Aber an kaum einer Stelle halten die Beispiele, die er zum Beweis anführt, der kritischen Prüfung stand. Wenn sie überhaupt etwas aussagen, dann nur das eine: die Unvereinbarkeit von polyphoner und homophoner Satzweise in den Werken der späteren Zeit. Schumann unternimmt den Versuch, an die Stelle der flüchtigen Tongebilde der Jugendwerke, aus denen oft kaum ein thematischer Kern herauszulesen ist, die bewußt geformte Gestalt zu setzen; als Vorbild dazu dienen in erster Linie die Themen der Klassiker und Mendelssohns, erst dann die Polyphonie Bachs. Daß er

[1] W. Gertler, a.a.O., S. 134.
[2] Boetticher, S. 572 ff.

zu solchem Zwecke auch die im Thema verborgenen kontrapunktischen Möglichkeiten durch Sonderskizzen erprobt, ist nur eine natürliche Konsequenz. Es sind Zeichen antiromantischer, realistischer Haltung, die hier eindringen. Sie werden erkauft durch den Verzicht auf den dichterischen Impuls, der das bisherige Schaffen bestimmte. Der romantische Künstler vernichtet sich selbst. Damit geht nun jene Kraft zur Stilsynthese verloren, die den Jugendwerken eigen war und das ständige Ineinander-Übergehen von homophoner und polyphoner Satzweise ermöglichte.

So ist Schumanns Bachstudium der späteren Jahre zuerst ein Symptom für den Wandel, den seine Musikanschauung und seine Schaffensweise durchlaufen haben. Es geht ihm darum, rational gestalten zu lernen. Melodie und Form, ursprünglich Ergebnis der dichterischen Phantasie, sollen jetzt nach „Gesetz und Regel" gebildet werden. Das Schaffen erreicht damit einen Grad der Bewußtheit, den es früher nicht besessen. Es wird an die Grenze des „Mechanischen" geführt[1]. Und zwar – das ist die besondere Tragik – zufolge eines Bestrebens, das die Substanz der Musik stärken sollte.

[1] Hierzu P. Bekker in seiner Auswahl der Schumannschen Schriften (*R. Schumann, Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Berlin 1922), S. 17.

Die Verfasser der Beiträge

Wolfgang Irtenkauf. Geboren 1928 in Göppingen (Württemberg); studierte Musikwissenschaft an der Universität Tübingen bei Georg Reichert und Carl Leonhardt; 1953 Dr. phil. Tübingen. Seit 1955 bei der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart tätig.

Ernst Apfel. Geboren 1925 in Heidelberg; studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Thrasybulos G. Georgiades; 1953 Dr. phil. Heidelberg. Danach Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der dortigen Universität; seit 1956 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Lothar Hoffmann-Erbrecht. Geboren 1925 in Strehlen (Schlesien); studierte nach abgeschlossener Ausbildung an der Musikhochschule in Weimar Musikwissenschaft an der Universität Jena bei Heinrich Besseler; 1951 Dr. phil. Jena. Von 1952 bis 1956 Oberassistent und Lehrbeauftragter an der Universität Jena; danach Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Frankfurt a. M.

Georg von Dadelsen. Geboren 1918 in Dresden; studierte Musikwissenschaft an der Universität Kiel bei Friedrich Blume und an den Universitäten in Berlin bei Walther Vetter und Walter Gerstenberg; 1951 Dr. phil. Berlin. Seit 1952 Assistent des musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen.

Arten des Generalbasses im frühen und mittleren 17. Jahrhundert

von

HANS HEINRICH EGGEBRECHT

Zu den klassischen musikwissenschaftlichen Arbeiten der ersten Jahrzehnte unseres Jahrhunderts gehört das Buch von Max Schneider über „Die Anfänge des Basso Continuo und seiner Bezifferung" (Leipzig 1918), das die Forschungen von Hugo Riemann[1] und Otto Kinkeldey[2] fortführte. Schneider hat Viadanas unbezifferten Basso continuo als Vorläufer des bezifferten Generalbasses der Florentiner Monodisten angesehen (S. 9 f.), wobei er den Übergang zur Bezifferung mit dem Fallenlassen der alten Tonarten zu erklären suchte (S. 78 f.). Indessen möchten wir den Blick darauf lenken, daß es sich hier um zwei Arten des Generalbasses handelt, die zwei Arten von Musik repräsentieren und bis weit in das 17. Jahrhundert hinein sich auswirken. Viadanas Art nennen wir den „motettisch-solistischen Generalbaß", die Florentiner und Monteverdis Art den „monodischen Generalbaß".

Ein Kennzeichen des monodischen Generalbasses sind die „liegenden Bässe". Schon Hugo Riemann hat darauf hingewiesen, daß „sich Deutschland gegen die bewegungsarmen Bässe der reinen Monodien fast bis zum Ende des 17. Jahrhunderts ablehnend verhält"[3]. Er zeichnet das Ergebnis unserer Untersuchung umrißhaft ab, indem er fortfährt: „Man begreift die ganz eigenartige und selbständige Entwicklung, welche die protestantische Kirchenmusik in Deutschland erfährt, wohl am besten, wenn man annimmt, daß dieselbe nur eine langsame und allmähliche Umbildung des Stils des 16. Jahrhunderts durch Aufnahme und Absorption der verschiedenen Anregungen ohne eine auffällige Revolution bedeutet". Gegenüber dieser Formulierung des Gangunterschieds der italienischen und deutschen Musikgeschichte im 17. Jahrhundert soll lediglich geltend gemacht werden, daß die Eigenartigkeit und Selbständigkeit der deutschen Entwicklung nicht an die protestantische Kirchenmusik gebunden ist. Wohl aber handelt es sich um eine aus-

[1] Besonders *Handbuch der Musikgeschichte* II 1–3, Leipzig 1907, 1912 u. 1913.
[2] *Orgel und Klavier in der Musik des* 16. *Jahrhunderts,* Leipzig 1910.
[3] *Hdb.* II 3, S. 6.

gesprochen protestantische Erscheinung, also um die protestantische Musikauffassung und Musik des 17. Jahrhunderts überhaupt. Und so sehen wir Norditalien als Zentrum einer Entwicklung, die in Monteverdi ihren ersten Höhepunkt findet, und das protestantische Mittel- und Norddeutschland als den Raum der von Johannes Walter über Schütz und Buxtehude zu Bach führenden Tradition sich gegenüberstehen: „das Land der Renaissance und das Land der Reformation“[1].

In der Tat sind trotz der engen Verbindung zwischen italienischer und deutscher Musik im 17. Jahrhundert gewisse Erscheinungen wesentlich an den protestantischen Raum gebunden, so vor allem die Musica poetica (der Terminus kommt ja überhaupt nur hier vor) mit ihrem Herzstück, der musikalisch-rhetorischen Figurenlehre; der rhetorische und strukturelle Grundcharakter der Musik auch überall dort, wo sie von heutiger Musikgeschichtsschreibung Monodie genannt wird. Andererseits sind gewisse Erscheinungen der italienischen Musik dem mittel- und norddeutschen Raum fremd geblieben, so vor allem die von Haus aus Florentiner, die Monteverdische Monodie[2], das Herzstück der Nuove Musiche (die man mit der Wissenschaft von den musikalisch-rhetorischen Figuren nicht erreichen kann). Sie blieb in ihrer auf die Effetti gerichteten, psychologisch-ästhetischen Grundhaltung, eben in ihrer Neuheit und Neuzeitlichkeit, der protestantischen Musik so fern, daß man sagen kann, es habe sie im Deutschland Heinrich Schützens überhaupt nicht gegeben. Sie hatte im italienischen Raum den Stildualismus zur Folge; denn hier wurde die „Alte Musik“, der reguläre (motettische) Satz des 16. Jahrhunderts (Stilus antiquus, – gravis, – praenestinus), von seiten der katholischen Kirche als Stilus ecclesiasticus in einen Verharrungszustand hinein sanktioniert, indessen die „Neue Musik“ als „weltliche Musik“, besonders als Stilus theatralis, ihren neuzeitlichen Ansatz frei entfalten konnte. Dieser Stildualismus, die Scheidung zwischen kirchlicher und weltlicher Musik, ist demnach zunächst wesenhaft an den katholischen Raum gebunden[3],

[1] H. Heimpel, *Der Mensch in seiner Gegenwart* (Göttingen 1954, bes. S. 59 u. 120), spricht davon, „daß die Gangunterschiede der nationalen Geschichten [im 14./15. Jh.] ... Italien und Deutschland am weitesten voneinander entfernt haben, das Land der Renaissance und das Land der Reformation“. Während Italien zufolge seiner unmittelbareren, naiveren Verbindung mit der Antike früh ‚modern‘ gewesen sei, erscheine „Deutschland als ein besonders mittelalterliches Land, das Spätmittelalter [13. Jh. bis Reformation] als eine besonders deutsche Zeit“. Wahrscheinlich letztlich vor diesem Hintergrund spielt sich auch noch der Gangunterschied der italienischen und deutschen Musikgeschichte des 17. Jhs. ab, der das eigentliche Thema dieses Aufsatzes ist.

[2] Im Renaissance-Italien der „Monodie“ um 1600 ist es das Griechische dieses griechischen Wortes, das es zum Terminus in seiner situationsgebundenen Bedeutung gemacht hat.

[3] Was auch die italienische Herkunft der genannten Stil-Terminologie bestätigt; vgl. E. Katz, *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jhs.*, Diss. Freiburg i. Br. 1926, S. 33 f. (und S. 37 ff. über die vermutliche Abhängigkeit der Stileinteilung Chr. Bernhards von M. Scacchi).

und er ist neuzeitlich, da er zugleich einen spezifisch säkularen Zustand gewisser Arten der Kunstmusik als vollendete Tatsache gelten läßt. Hingegen im Deutschland Schützens blieb die Alte Musik, die motettische Satzweise des 16. Jahrhunderts, das Fundament aller Arten von Musik. Hier gab es nicht eine Alte und eine Neue, sondern nur eine auf der alten Grundlage erneuerte Musik. Die Alte Musik wurde modernisiert, aber sie blieb das Fundament; sie wurde „monodisiert", aber im Rahmen der Möglichkeiten des Fundaments: eben vor allem in Form des rhetorisch-sprechenden und zahlhaft-strukturellen Figurenwesens, das seine Heimat im motettischen Satz des 16. Jahrhunderts hat.

Diese Traditionsgebundenheit der mittel- und norddeutschen Entwicklung hat der Verfasser im Anschluß vor allem an die Arbeiten von H. Zenck[1] und W. Gurlitt[2] aus der anhaltend mittelalterlichen Zielsetzung der Musik zu begründen versucht, die als Folge der reformatorischen Bewahrung und Erneuerung überlieferter trivialer und quadrivialer Musikbestimmungen angesehen werden kann[3]. Die Erneuerung geschah im Zusammenhang mit dem musikalischen Humanismus und in der neuen Blickrichtung auf das Opus consummatum et effectum. Die Zentralstellung der Ton- und Klangwirklichkeit ist neu. Aber die Klangwirklichkeit selbst ist in ihrem bildlichen und abbildlichen Charakter mittelalterlichen Traditionen verhaftet und deshalb noch grundsätzlich anders als jene der Zeit seit dem mittleren 18. Jahrhundert, da auch im protestantischen Raum aus den Artes liberales die „Schönen Künste", aus der Ars musica die „Tonkunst", aus der Musik-Anschauung die Musik-„Ästhetik", aus dem Typischen und Lehrbaren das „Originale" und Unlehrbare, aus dem Inventor das „Genie", aus dem musikalischen „Etwas Darstellen" das musikalische „Sich selbst Ausdrücken" geworden ist[4]. Musikauffassung, Kompositionsbegriff und musikalische Werkpraxis des protestantischen 17. Jahrhunderts sind nicht mehr mittelalterlich, aber auch noch nicht neuzeitlich. Sie zeigen in den ihre Eigenständigkeit begründenden Faktoren

---

[1] Bes. *Grundformen deutscher Musikanschauung,* Jb. d. Akad. d. Wiss. in Göttingen, 1941/42.

[2] Bes. *Joh. Walter und die Musik der Reformationszeit,* Luther-Jb. 1933; *Musik und Rhetorik,* Zs. Helicon, Jg. V, 1943; *Bach in seiner Zeit und heute,* Ber. ü. d. Wissenschaftl. Bachtagung, Leipzig 1950.

[3] *Ars Musica. Musikanschauung des Mittelalters und ihre Nachwirkungen,* Zs. Die Sammlung, XII. Jg. 1957; *Über Bachs geschichtlichen Ort,* Dtsche. Vjschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch., XXXI. Jg. 1957; *Barock als musikgeschichtliche Epoche,* in: Aus der Welt des Barock, Stuttgart 1957; vgl. auch *Zum Wort-Ton-Verhältnis in der Musica poetica von J. A. Herbst,* Ber. ü. d. Internat. Musikwissenschaftl. Kongreß Hamburg 1956, Kassel und Basel 1957; *Zwei Orgelallegorien des 17. Jahrhunderts,* Musik u. Kirche, XXV. Jg. 1957.

[4] H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie,* Mainzer Akademieabhandlung, Geistes- und Sozialwiss. Kl. Jg. 1955, Nr. 10, bes. S. 40 ff.; *Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang,* Dtsch. Vjschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch., XX. Jg. 1955.

und Fakturen eine derart zwischen Mittelalter und Neuzeit stehende Grundhaltung, daß für diese Tradition, die mit Recht auch die „Zeit der Musica poetica" genannt werden kann, der Name „Mittlere Zeit" vorgeschlagen wurde, – im Gegensatz zu jenem ausgesprochen neuzeitlichen Anhub der gleichzeitigen italienischen Entwicklung.

Für diesen Gangunterschied der Traditionen soll hier nun an Hand der Generalbaßfrage von satztechnischer Seite her eine Ergänzung gegeben werden. Einen Wegweiser hierfür bilden neuerdings vor allem die Arbeiten von Ernst Apfel[1]. Er führt seine Frageweise: *Wie ist der musikalische Satz entstanden,* d. h. *wie wurde er gesetzt* ? bis in die Zeit des Generalbasses hinein[2], indem er dreistimmige Kompositionen von M. Praetorius, H. Schein und H. Albert als Beispiele für eine Setzart nennt, bei der die Generalbaßstimme zu einem Bicinium-Satz zur si placet-Verwendung nachträglich hinzugefügt, bzw. zu einem in sich selbständigen zweistimmigen („Gerüst"-)Satz als letzte Stimme hinzukomponiert wurde. Damit wurde trotz der Generalbaß-Neuerung eine Tradition des Setzens fortgeführt, die faktisch tief in das 15. Jahrhundert zurückreicht und die Apfel „die Tradition des freien (klanglich-freien) Diskantsatzes" nennt.

Abgesehen von der Methode, die Apfel zum Erkennen und Bestimmen der Machart des Satzes entwickelt hat, ist für unsere Fragestellung wichtig, daß hier für den Satz mit Generalbaß der traditionelle Satz konkret als Grundlage erwiesen wurde. Aber jener von den Oberstimmen (als primären Stimmen) her komponierte (frottolische, villanellische) dreistimmige Satz mit Generalbaß ist nur *eine* Teilerscheinung innerhalb des Tatbestandes, daß auch verschiedene andere Arten des Generalbasses an die traditionellen Setzarten anknüpfen. Diese traditionellen Setzarten, die Apfel – vom 15. Jahrhundert herkommend – im Hinblick auf den Palestrina-Satz differenzieren mußte, fassen wir im Hinblick auf die Generalbaß-Frage unter dem Namen *„contrapunctischer* Satz" zusammen. Damit ist das diesen traditionellen Arten gemeinsame Merkmal gemeint: das Setzen nach dem Prinzip der intervallischen Bezogenheit gleichzeitiger Töne, die sich fortbewegen nach den Regeln und regulären Freiheiten der Intervall-Fortschreitungen (wobei diese oder jene Stimme oder Stimmpaare primär sein können). Der kontrapunktische Satz ist (in dieser Verallgemeinerung) der primär intervallisch gemachte Satz[3].

---

[1] Bes. die Studie *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes,* AfMw XIV, 1957, S. 30 ff.; vgl. ferner *Der Diskant in der Musiktheorie des 12.–15. Jahrhunderts,* Diss. Heidelberg 1953 (maschinenschriftl.), und *Der klangliche Satz und der freie Diskantsatz im 15. Jahrhundert,* AfMw XII, 1955, S. 297 ff.

[2] *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes,* S. 43.

[3] Das *Componiren* [„Zusammensetzen"] *punctus contra punctum* ist sein Prinzip, woraus Intervalle und Intervallfolgen entstehen, die wiederum nach dem Prinzip Ton gegen Intervall und Intervall gegen Intervall zu einem drei- und mehrstimmigen Satz erweitert werden. In diesem Sinne ist „die Composition eine Wissenschaft, aus wohl [= richtig, den Regeln entsprechend] gegen einander [!] gesetzten Con-

Wichtig fernerhin ist die Feststellung, daß Apfel – wie sich aus Gesprächen ergab – von den traditionellen Setzarten her jenen monodischen Generalbaßsatz nicht zu erreichen vermochte, der in Italien, besonders in Monteverdis Opern-Monodien, zu finden ist. Er konnte diese Art des Generalbaßsatzes so nicht erreichen, denn sie war neu, – so grundsätzlich neu, wie es der Terminus „Neue Musik" besagt (der wiederum nur in Italien vorkommt). – So sei das Ergebnis des folgenden Entwurfs stichwortartig vorweggenommen: Im Deutschland Schützens gab es nur Arten des kontrapunktischen Generalbasses; auch die solistische Generalbaßkomposition steht hier in der Tradition des kontrapunktischen Satzes[1]. Damit hängt es zusammen, daß hier auch für die solistischen Generalbaßkompositionen die Idee der Musica poetica mit ihrem musikalisch-rhetorischen und strukturellen Figurenwesen bestimmend bleibt. Denn das Figurenwesen ist wesenhaft an den kontrapunktischen (motettischen) Satz gebunden, der für den Ausbau der Kompositionspraxis und -lehre des protestantischen 17. Jahrhunderts das alleinige Fundament darstellt, wobei die Eingrenzung dieser Erscheinung auf den „protestantischen" Raum zugleich, wie wir andeuteten, ihre eigentliche Erklärung ist. – In Italien aber gab es daneben noch eine andere Art des Generalbaßsatzes, die eine neue, dabei epochemachende Denkweise des Setzens repräsentiert. Sie hilft die Idee des Stile monodico verwirklichen, jene neue Idee der Musik, die gegenüber allen Arten des kontrapunktisch-motettischen Satzes, besonders gegenüber dem bewußt traditionellen und entwicklungsgeschichtlich stagnierenden Stile ecclesiastico, aber auch gegenüber der Musica poetica auf einer gänzlich neuen, auf der „neuzeitlichen" Ebene steht. Die Töne und Tonfortschreitungen haben hier nicht mehr eine primäre Intervallbezogenheit, wobei Akkord als Intervallkomplex zu definieren ist, sondern eine Akkordbezogenheit, wobei Akkord als Klang, Akkordklang als Bezugspol zu definieren ist

---

und Dissonantiis [= Intervallen!] einen harmonischen Contrapunct zu setzen" (Chr. Bernhard). Die *Compositions*lehre als *Contrapunct*lehre geht von den „linear" definierten Intervallen aus, führt zu den Intervallfolgen, Intervallkomplexen und Folgen von Intervallkomplexen. Man vergleiche z. B. bei J. A. Herbst (*Musica poetica*, Nürnberg 1643, S. 31 ff.) die im Anschluß an die Intervallfortschreitungs-Lehre gebotenen „Tabulae" der vier- bis sechsstimmigen Zusammenklangfortschreitungen, bei denen zu jedem möglichen Intervallschritt des Basses (= hier primäre Stimme) die Konsonanzen zum Diskant (= satztechnisch hier die 2. Stimme) und dann gemäß diesem Gerüst die Intervallorte für Tenor und Alt bestimmt werden. Herbst nennt dieses über die Zweistimmigkeit hinausführende Lehrverfahren: die „Vermischung der *Consonantien*", d. h. die Zusammensetzung der Intervalle.

[1] Statt „motettisch-solistischer" Gb. könnten wir demnach auch „kontrapunktisch-solistischer Gb." sagen. Doch sei hier an der erstgenannten Bezeichnung festgehalten, denn sie weist auf Viadana hin, der in seinen *Concerti* ausdrücklich an die Motettenkomposition anknüpft. – Dem „kontrapunktischen" Gb. müßten wir den „akkordischen" Gb. gegenüberstellen; das hat den Nachteil, daß es auch im kontrapunktischen Gb. „Akkorde" gibt, nur sind sie hier anders beschaffen als dort. Mit monodisch und motettisch ist der historische Hintergrund beider Gb.-Arten gut bezeichnet.

und diese Klangbezogenheit die Töne satztechnisch rechtfertigt, was ihnen jene psychologisch-ästhetische Bedeutung gibt, die sie in der Monodie haben sollen und die unser heutiges Ohr spontan als relativ modern empfindet. –

Der Entstehung nach gibt es mehrere Arten des Generalbasses. Im Anschluß an Max Schneider seien zunächst zwei Hauptarten unterschieden, die aus verschiedenen Begleitungspraktiken des 16. Jahrhunderts hervorgingen und die, wie zu zeigen sein wird, in ihrer Verschiedenheit bis weit in das 17. Jahrhundert hinein fortbestanden. Doch soll diesen beiden Arten dann noch eine dritte Art gegenübergestellt werden[1].

I. Der von Haus aus unbezifferte Bassus pro organo bei vielstimmigen (motettischen) Kompositionen (Basso cavato, Basso seguente)

Der Anknüpfungspunkt ist die Intavolierungspraxis, insofern diese Art des Generalbasses Intavolierungsersatz ist. Die Intavolierung ergibt kein „Begleiten", sondern ein weitgehend notengetreues „Mitspielen". Aber zufolge der komplexhaften Faktur der Sätze mit großer Stimmenzahl (Typisierung der Klangform in Richtung auf den Dreiklang als Klangnorm, Fundamentfunktion der tiefsten Stimme) genügte hier das Mitspielen aus dem bloßen Baß, da hier die Intavolierung nichts wesentlich anderes ergeben würde als das Griffspiel nach der nachträglich exzerpierten tiefsten Stimme.

Der erste bekannte derartige Generalbaß stammt vom Jahre 1587 und ist die 41. pars zu einer 40-stgen. hs. Motette von A. Striggio (Schneider S. 67 f.), die bereits alle Merkmale des Exzerpt-Basses aufweist: das Auftreten dieser Generalbaß-Art im Rahmen der vielstimmigen (mehrchörigen) Satzart; weiterhin die Basis-(Fundamentum-)Funktion der tiefsten Stimme („sostentamento della armonia"[2], ersichtlich auch aus ihrer Besetzung: Posaune und Orgel und Laute und Cembali oder Violen, und aus der Aufstellung dieses Fundamentcorpus „in mezzo del circolo"); ferner die charakteristische Benennung: „Bassone cavato dalla parte più basse del 40"; schließlich die Unbeziffertheit.

Die wichtige Frage, warum diese Art des Generalbasses zunächst unbeziffert sein konnte, hat Schneider (S. 25 ff.) beantwortet: Der Organist hatte aus den Lehrbüchern des Instrumentalspiels und aus seiner Praxis des Absetzens gelernt, nach einer vorgegebenen Stimme eine Compositio extemporanea auszuführen. Der Aufbau der Improvisationslehre (Intervallverbindungen, Dissonanzbehandlung, Klausellehre) war dem Aufbau der Kompositionslehre so

[1] Aus Rücksicht auf klar verständliche Darstellung werden auch einige der zu diesen Fragen bekannten Tatsachen hier mit eingefügt.

[2] Siehe die Überschrift der Orgelbaß-Stimme bei Schneider, S. 67.

konform, daß die Satzimprovisation nach einer vorgegebenen Stimme der Satzkomposition zu entsprechen vermochte: die Baßstimme einer regulären kontrapunktischen Komposition brauchte zwecks deren Begleitung nicht beziffert zu sein.

Seit Beginn der 1590er Jahre treten diese Orgelbässe immer häufiger auf und zwar stets in der beschriebenen Form, nämlich exzerpiert aus viel-, meist achtstimmigen Werken und ohne Bezifferung[1]. Nach 1600 setzt für diese Generalbaßart die Bezifferung ein, die der monodische Generalbaß ausgebildet hatte (s. u.). Sie wurde notwendig, weil im Zusammenhang mit dem Abbau der alten Tonarten und der Monodisierung aller Arten von Musik auch in die vielstimmige Satzart jenes Lizenzenwesen einrückte, das A. Agazzari meint, wenn er schreibt (1609), man könne einer Baßnote nicht ansehen, ob Quint oder Sext, große oder kleine Intervalle ihr zugehörten; denn der Komponist sei frei in der Wahl seiner Harmonien, die in Singsachen allein durch den darzustellenden Wortaffekt bestimmt würden[2].

Dennoch bewahrt der Generalbaß der vielstimmig-motettischen Kompositionen seine entstehungsgeschichtliche Besonderheit. Als Beispiel sei das Hauptwerk der mehrchörigen Schreibweise in der ersten Jahrhunderthälfte gewählt, die „Psalmen Davids sampt etlichen Motetten und Concerten" (1619) von Schütz. Seine Unterscheidung zwischen Psalm, Motette und Concert und zwischen Begleiten nach dem Generalbaß und Mitspielen nach der Tabulatur konnte bisher ebensowenig befriedigend erklärt werden wie sein für dieses Werk geltender Begriff des Stilus recitativus. All dies hängt eng und ursächlich miteinander zusammen, und der Schlüssel ist, wie immer bei Schütz, der Text. Aus Vorwort, Textbehandlung und Satzstruktur geht hervor, daß er die „Psalmen" als eine stilistische Gattung von den „Motetten und Concerten" unterscheidet. Bei den Psalmen handelt es sich stets um Vertonungen sämtlicher Verse eines Psalms, und der Stil der Psalmkompositionen heißt deshalb Stilus recitativus, weil sich „zu *composition* der Psalmen [da eben hier so große Textpartien zu bewältigen sind] fast keine bessere art schicket, dann daß man wegen menge der Wort ohne vielfältige *repetitiones* immer fort *recitire*". Somit bezieht sich Schützens Terminus Stilus recitativus hier auf den seit jeher in der mehrchörigen Schreibweise vorherrschenden Akkordstil (Akkord hier verstanden als baßbezogener Intervallkomplex)[3]. Bei diesem mehrchörig rezitierenden Akkordstil mit seinen weitgehend regu-

---

[1] Vgl. die Zusammenstellung bei Kinkeldey, S. 196 ff.

[2] Nach Schneider, S. 80; der originale Wortlaut bei Kinkeldey, S. 217; vgl. über die Notwendigkeit der Bezifferung vor allem M. Praetorius, *Syntagma musicum* III, 1619, NA v. E. Bernoulli, S. 100–103.

[3] Zur Übernahme des Schützschen Wortbegriffs bei Chr. Demantius und J. G. Walther s. H. H. Eggebrecht, *Ein Musiklexikon von Christoph Demantius*, Mf X, 1957, S. 58 u. S. 53 (*Chorus Recitativus*). – Zu Schützens solistischem Stilus recitativus vgl. S. 81.

lären, sparsam geschmückten Stimmbewegungen ist der „beygefügte Basso Continovo" wie von alters her Tabulaturersatz: Basso seguente und Klangfundament, ein konstituierender Faktor nicht der Komposition, sondern der Aufführungsweise, der Klangverwirklichung. – Er ist aber „eigentlich nur für die Psalmen gemeinet". Bei den mehrchörigen „Motetten und Concerten", bei denen es sich stets nur um ausgewählte Psalmenverse handelt, also nicht so viel Text im Akkordstil zu bewältigen ist, „werden sich fleißige Organisten mit absetzen in die *Partitur* zu bemühen . . . wissen", um den jetzt kunstvoll aufgelockerten Satz, seinen Lizenzen- und Figurenreichtum, seine poetische Anlage stimmig mitspielen zu können.

Dies führt uns zu jenen Generalbaßpartes mehrstimmiger Vokalkompositionen, die entgegen der Intention des Komponisten nach Willen der Verlagsbuchhändler den Druckwerken beigefügt sind, um den Wünschen der Konsumenten Rechnung zu tragen („Bibliopola Bassum istum Generalem mihi extorsit", klagt Schütz in der Vorbemerkung seiner Cantiones sacrae von 1625). Schützens Hauptwerk in diesem „Stilus ohne den Bassum Continuum" ist seine „Geistliche Chor-Music" (1648), jenes „ohne *Bassum Continuum* eigentlich auffgesetzte Wercklein", bei dem der Organist den „auff Gutachten und Begehren, nicht aber aus Nothwendigkeit" beigefügten Generalbaß besser nicht gebrauchen, sondern die Stimmen intavolieren soll, um „wohl und genau mit einzuschlagen". Diese „Art der Music" nennt Schütz „Chor-Music" [1]. Seine „Geistliche Chormusik" ist ein Bekenntnis zum alten Lehrfundament des kontrapunktischen Satzes, den er in Richtung auf das Verhältnis von Sprache und Musik, in Richtung auf den Status der Musica poetica im 17. Jahrhundert, erneuerte und aktualisierte, indem er besonders das im Dienste der Explicatio textus stehende Figuren- und Deklamationswesen zu künstlerischer Blüte entwickelte [2]. Die berühmte Werkvorrede ist eine einzige Mahnung an die „angehenden Deutschen Componisten", daß man beim Erlernen der Komposition nicht vom Generalbaßsatz ausgehen dürfe, sondern zuvor den Kontrapunkt studiert haben müsse, die *„Regulirte Composition"* nach dem Vorbilde der *„Canonisirten* . . . Alten und Neuen *Classicos Autores"*.

Dies ist ein deutlicher Hinweis auf den „Stilmonismus" im protestantischen 17. Jahrhundert, nämlich darauf, daß man im musikalischen Deutschland Schützens, des „allgemeinen Lehrmeisters der deutschen Musikanten" (wie Mattheson ihn noch 1740 nannte), auf dem alten Fundament des motettischen Satzes alles Neue aufbaute, nicht nur die Musica poetica im Stil der Chor-Musik, sondern auch den solistischen Generalbaßsatz, die „Cantilena [Vokalsatz] propriè ad Basin accomodata" (Cantiones sacrae I, 1625), den „über

[1] Das hat mit a capella- (rein vokaler) Aufführungsweise nichts zu tun. Denn außer der Forderung nach dem organistischen Mitspielen stellt Schütz es auch frei, die Chor-Musik mit Beistellung von Instrumenten aufzuführen.

[2] Beispiele bei H. H. Eggebrecht, *Barock als musikgeschichtliche Epoche,* a. a. O.

den *Bassum Continuum Concertirenden Stylus Compositionis* aus Italia", der innerhalb der deutschen Tradition eben auf Grund seines motettischen Fundaments ebenfalls zur Musica poetica gehörte (s. u. S. 80).

II. Der motettisch-solistische Generalbaß

Für diese Generalbaßart bilden die „Centi concerti ecclesiastici" (1602) von Ludovico Grossi da Viadana den epochemachenden Ausgangspunkt. Schon 5 oder 6 Jahre zuvor, also um 1596, war ihm in Rom diese neue Art (*questo novo modo*) eingefallen und hatte er dort einige dieser Konzerte komponiert, die so großen Beifall fanden, daß sie sehr viel aufgeführt und alsbald von anderen Komponisten nachgeahmt wurden[1].

Als hauptsächliche Ursache für seine Erfindung (*questa mia inventione*) gibt Viadana bekanntlich an, daß man aus Mangel an solistischer Gesangsliteratur mehrstimmige Motetten (*parti di Mottetti*) zu arrangieren pflegte, was aber textlich wie musikalisch unbefriedigend war und ihn daher auf den Gedanken brachte, solistische Gesänge eigens zu komponieren. Das allein macht „die Neuheit" (*la nouità*) seines Werkes aus. War der Anknüpfungspunkt des Exzerpt-Basses der vielstimmigen Kompositionen die Intavolierungspraxis (Generalbaß als Tabulaturersatz), so ist Viadanas Anknüpfungspunkt die Arrangierungspraxis (Generalbaßsatz als Arrangierungsersatz). Aber auch Viadanas Generalbaß knüpft dabei ausdrücklich an die Motettenliteratur an, d. h. an die überlieferte kontrapunktische (intervallische) Satzweise. Vom Stile monodico, von einer neuen Musikart im Sinne der Nuove musiche ist nicht die Rede, sondern nur von einem Ersatz des Motettenarrangements[2]. Was dabei in ein neues Licht rückt, ist vor allem der Concerto-Begriff (als Werktitel): Er erhält hier den Sinn des Solokonzerts, des Solosingens mit Begleitung, des solistischen Konzertierens (gegenüber dem älteren chorischen Konzertieren), so daß M. Praetorius sich bei der Nennung dieses Concerto-Prinzips auf Viadana beruft (auf dessen „newe von jhm erfundene . . . Art")[3], und noch J. G. Walther meint, Viadana habe bei Gelegenheit seiner Generalbaßerfin-

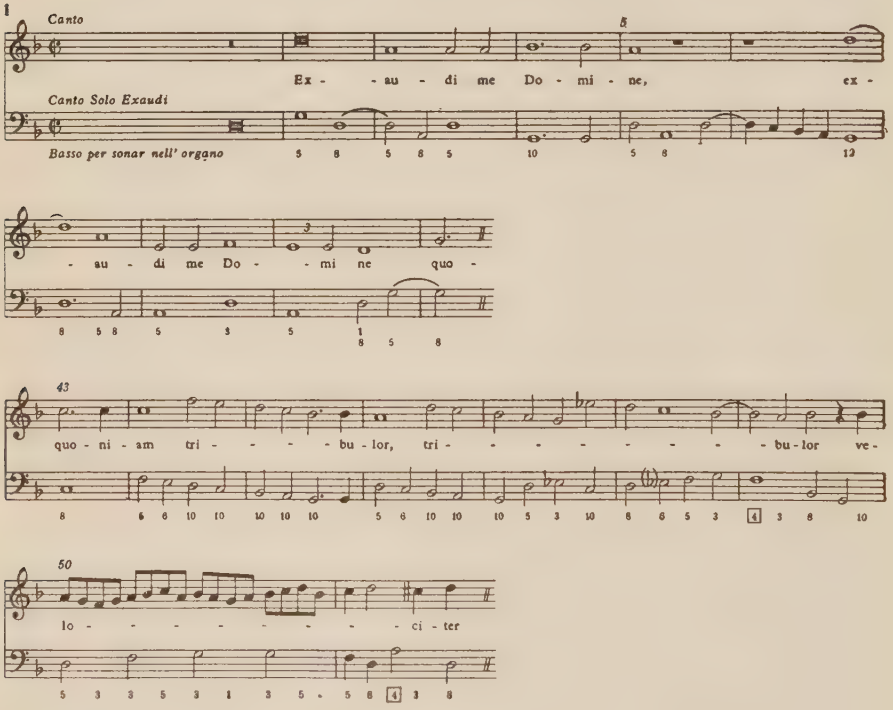
[1] Vorrede; Text mit Übersetzung bei SCHNEIDER, S. 5.

[2] RIEMANN schreibt in seinem *Handbuch* II 2, S. 75 f., daß VIADANAS „stimmenärmere Nummern ja immerhin dem neuen Stile [der Monodien] zugerechnet werden müssen", während er ebda. S. 77 f. betont, daß sie „eigentlich gar nicht dem neuen Stile angehören". Diese bis heute schwankende Beurteilung VIADANAS ist mehr als etwa „nur" eine Frage der Terminologie (deren historischer Befund hier übrigens eindeutig ist); es ist eine Folge des Mangels an satztechnischer Fragestellung. – Indessen kommt RIEMANN an letztgenannter Stelle seines Handbuchs unserer Auffassung nahe, indem er darauf hinweist, daß VIADANA – im Gegensatz etwa zu CACCINI – nicht zu den Feinden des Kontrapunkts gehört und daß sein Baß „eine wirkliche Stimme" ist, „die keinerlei Tendenz zu langen Haltetönen zeigt", und mit ihren mitunter imitativen Beziehungen zur Singstimme „direkt zu kontrapunktischer Behandlung auch der weiteren Zusatzstimmen einlädt".

[3] *Synt. mus.* III, NA S. 18.

dung auch „die Concerten erfunden“[1]. Praetorius nennt Viadanas Concerti auch Motetten (er habe „etzliche Mutetten auff eine sonderliche Concertatweise gesetzet“); als äquivalente Bezeichnungen für die Komposition im solistischen Generalbaßsatz gelten ihm: *Cantio, Concentus, Symphonia, Concerto* und *Motetta*[2].

Für die kontrapunktische Setzweise des solistischen Generalbaßsatzes Viadanas seien drei Argumente angeführt: Der Baß ist eine Stimme, die man auch singen könnte; er ist nicht beziffert; er bildet mit der oder mit den Solostimme(n) stets einen intervallisch regulären Satz.

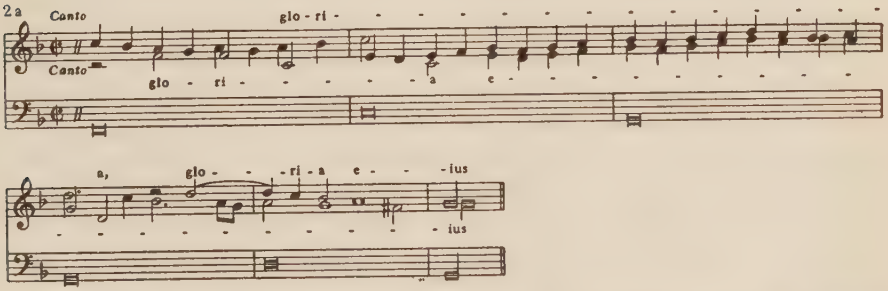
Das letztgenannte Merkmal ist das wichtigste, insofern es für diese Art des Generalbasses auch späterhin das Kennzeichen bleibt. Bei den *Concerti con una voce sola per Soprano* bilden Gesangsstimme und Instrumentalbaß beständig Konsonanzen oder motettisch-reguläre Dissonanzen; es entsteht ein zweistimmiger Satz von durchaus intervallischer Machart, der allerdings mit der Griffausfüllung rechnet: er ist nach Art eines Gerüstsatzes in sich selbständig, klingt aber stellenweise leer (Beisp. 1, „Exaudi me Domine“, Takt 1–10 u. 43–51)[3].

[1] *Musicalisches Lexicon*, 1732, Art. *Viadana*, s. auch hier S. 79.

[2] *Synt. mus.* III, NA S. 16–18.

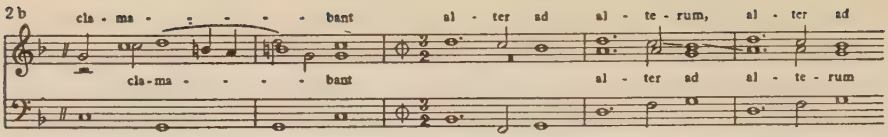
[3] Nach Schneider, S. 173. Eine Gesamtausgabe der Concerti fehlt, wird aber jetzt von Helmut Haack (München) im Rahmen seiner Dissertation über Viadana vorbereitet.

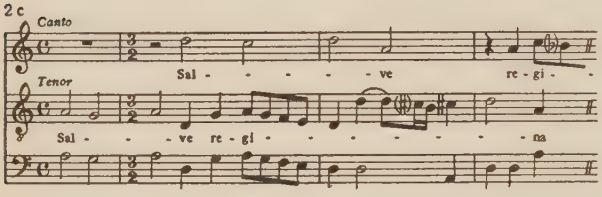
Die motettische Anlage ist hier ersichtlich an der Singbarkeit des Basses (bes. Takt 43 ff.) und seiner Neigung zu Imitationen, an dem mensuralen Hineinsingen in den Tactus (al tempo de la mano), an der abschnittweisen Durchführung des Textes, an dem ganz und gar unrealistischen Deklamationsduktus der Singstimme (die eben durchaus nicht singt, als ob man affektuos deklamiert), an der „motettischen Textdarstellung" durch musikalisch-rhetorische Figuren: z. B. der Pathopoiia-Akzent (Halbtonschritt-Betonung) zweimal auf „Domine", die Katabasis bei „tribulor", die Hypotyposis bei „velociter". Am wichtigsten aber, wie gesagt, ist uns die intervallisch-reguläre Machart des 2-stimmigen Satzes (die vom Verf. hinzugefügten Intervallzahlen sind absichtlich um 8 verkleinert).

Bei den Konzerten *a due voci* für hohe Stimmen bilden diese meist einen in sich selbständigen Satz, zu dem der Baß die Fundamenttöne hinzufügt, wie aus Beispiel 2a ersichtlich ist („Duo Serafin clamabant"): Septdurchgang, Quart- und Sekundvorhalt der Oberstimmen bedürfen zu ihrer Rechtfertigung nicht des Basses, der hier nur den jeweiligen Fundamentton hinzugibt. (Dabei wird mitunter der zweistge. Oberstimmensatz nachträglich verändert, wie hier in der Schlußklausel, wo der Fundamentton D die Oberstimmen-Quarte a–d ihres dissonanten Vorhaltcharakters beraubt und das c im 1. Sopran zu einer Durchgangsnote macht.) – Doch finden sich auch viele Stellen, an denen die Oberstimmen nicht für sich allein bestehen können und auf den Baß hin angelegt sind, wie dies im gleichen Konzert (Beispiel 2b) die freistehenden Quarten der Soprane deutlich zeigen. Auf diese Stellen, bei denen der Baß konstituierende Stimme des Satzes ist, bezieht sich der 10. Passus der Vorrede: „Wer diese Art Musik [questa sorte di Musica] ohne Orgel oder Cembalo [Manacordo] singen wollte, würde niemals gute Wirkung erzielen, man würde dabei sogar meistens Dissonanzen [dissonanze] zu hören bekommen".



2 Concerti brachte H. Leichtentritt im IV. Bd. von W. Ambros' Musikgeschichte (1909, dazu Riemann, *Handbuch* II 2, S. 78 ff.); 11 Stücke finden sich bei Schneider, a. a. O., Notenbeilage; 6 Stücke bei F. Blume, *Das monodische Prinzip in der protestantischen Kirchenmusik*, Leipzig 1925, Notenanhang; 1 Konzert in A. Scherings *Geschichte der Musik in Beispielen*, Nr. 168; einige Beispiele auch bei R. Haas, *Die Musik des Barocks*, Potsdam 1928, S. 39 ff.

2b

2c



In ähnlicher Weise könnte man die kontrapunktisch-klangliche Anlage aller Sätze und Satzarten Viadanas aufdecken. Bei den Konzerten für Sopran und Tenor z. B. bilden diese beiden Stimmen zumeist ein Bicinium, während der Baß entweder als Basso seguente dem Tenor folgt oder zu dem Sopran-Tenor-Gerüst die Fundamenttöne hinzufügt (Beispiel 2c, „Salve regina", Takt 1 ff.[1]).

Bei den 3-stimmigen Stücken ist der Basso continuo zumeist identisch mit der tiefsten Gesangsstimme, gewinnt aber auch hier an bestimmten Stellen die Funktion eines Fundament-Basses.

Bei den 4-stimmigen Stücken (vgl. die Beispiele bei Schneider) ist der Generalbaß ein regelrechter Basso seguente mit dem Merkmal des Schlüsselwechsels. Hier führt Viadanas Verfahren ganz genau an den Ausgangspunkt seiner Invenzione zurück: nämlich zur nicht-arrangierten mehrstimmigen Motette mit unbeziffertem Exzerpt-Baß, bzw. intavoliertem Mitspielen[2]. Bezeichnend für dieses Zurückführen zum Ausgangspunkt ist Viadanas Bemerkung in der Vorrede, daß es offen gestanden viel besser [molto meglio] sei, wenn die Organisten nicht nach dem Basso pro Organo [Partitura][3] spielen, sondern sich eine Intavolatur anfertigen (was sich doch wohl besonders auf diese mehrstimmigen Konzerte bezieht).

Viadanas als Stimmbuch gedruckter Basso continuo brauchte nicht beziffert zu sein, denn, wie gezeigt wurde, handelt es sich bei diesen Konzerten trotz ihres solistischen Charakters noch immer um einen regulären (motettischen) Satz, und wie ein solcher nach einer vorgegebenen Stimme auf einem vollgriffigen Instrument ex improviso auszuführen war, das hatte im 16. Jahrhundert zu den zentralen Lehrstücken des Instrumentalspiels gehört[4]. Viadana fordert im 2. bis 4. Passus seiner Vorrede die Organisten auf, den General-

[1] Nach Schering, S. 181.

[2] Waren bei den vielstimmig-mehrchörigen Sammelwerken mit Basso pro organo die geringstimmigen Partien und Sätze oft in voller Partitur abgedruckt, so finden sich doch schon vor der Jahrhundertwende auch fünfstimmige Druckwerke mit unbeziffertem Basso principale (vgl. Kinkeldey, a.a.O., S. 200).

[3] Partitura = Basso continuo-Stimme; vgl. Kinkeldey, a.a.O., S. 193 u. 204.

[4] Vgl. oben S. 66f.

baß in einfachen Griffen zu spielen [suonare semplicemente la Partitura], das Konzert vorher durchzusehen und die Kadenzen der Stimmlage des Konzerts entsprechend anzubringen. Im übrigen aber sei das Partitura-Spielen [das Begleiten nach dem bloßen Baß] für die meisten Organisten geläufiger [più spedita] als das Tabulatur-Spiel.

Wie der Basso seguente der vielstimmigen Kompositionen, so wurde bald auch der motettisch-solistische Generalbaß beziffert. Denn die alte Lehrtradition der instrumentalen Begleitimprovisation mußte an Geltung verlieren, je mehr die kontrapunktische Satzart in Richtung der Satzfreiheiten (Licentiae), in Richtung besonders der intervallisch freien Dissonanzbehandlung, also seitens der akkordischen, durch Klangpole begründeten Dissonanzbehandlung modernisiert (monodisiert) wurde, so daß bald auch der beste Generalbaßspieler ohne Bezifferung „vnmöglich wissen oder errathen könne, was *vor Species* von *Concordanten* oder *Discordanten* der *Autor* oder *Componist* gebraucht habe“[1].

Aber das Fundament blieb, wie schon der Terminus „Licentia“ besagt, der kontrapunktische (motettische) Satz. Die Licentiae sind Freiheiten vom Satz des 16. Jahrhunderts. Sie sind „Ornamenta“, und – in Richtung auf das Sprache-Musik-Verhältnis benannt – sind sie musikalisch-rhetorische „Figuren“ der Musica poetica im Dienste der Expressio und Explicatio textus. Die Modernisierung des motettischen Satzes mußte, wo er das Fundament blieb, zur gesteigerten Ausbildung des musikalisch-rhetorischen Figurenwesens führen, wie es im musikalischen Deutschland Heinrich Schützens ja in der Tat zentrales Ereignis wurde.

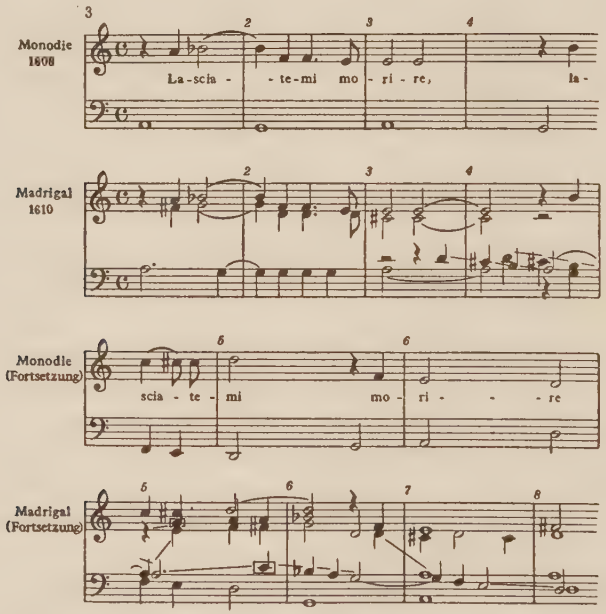
III. Der monodische Generalbaß

Der monodische Generalbaß, wie er sich bei den Florentinern und dann zumal bei Monteverdi findet, bringt – vor dem Hintergrund und in enger Nachbarschaft mit der Madrigalkomposition – etwas so grundsätzlich Neues, wie die Monodie selbst eben wirklich eine „Neue Musik“ ist und jenen Stile nuovo am reinsten repräsentiert, der den musikalischen Stildualismus des italienischen (katholischen) Barock zur Folge hatte[2]. Freilich ist auch dieses Neue, so wie das musikalische 17. Jahrhundert überhaupt, im 16. Jahrhundert vorbereitet. Monodisches und motettisch-solistisches Singen, beides sind Verwirklichungen jener musikalisch-humanistischen Grundidee des 16. Jahrhunderts, daß die Musik die Sprache ausdrücken soll. Motettisch-solistischer Gesang verwirklicht diese Idee, indem Text und Wörter ihrem innewohnenden, objektiv vorgegebenen Affekt- und Sinngehalt nach musikalisch exprimiert

[1] M. Praetorius, *Synt. mus.* III, NA S. 100 – im Anschluß an Agazzari und indem er ausdrücklich dagegen Stellung bezieht, daß Viadanas Bässe unbeziffert sind.

[2] Vgl. oben S. 62f.

und expliziert werden, wobei der Komponist nur ein Diener der Sprache, seine schöpferische Leistung ein invenire, ein Aufdecken ihrer gehaltlichen Beschaffenheit ist. Monodie aber ist noch etwas anderes. Sie ist dort, wo die Sprache sich im Sprechen, wo der Sprechende selbst durch die Art seines Sprechens sich ausdrückt, d. h. wo in realistischer Nachahmung des affektuosen Sprachvortrages, in Form einer gesteigerten und stilisierten Deklamatio, die psychische Beziehung des Solisten zu seinem Text sich der sinnlichen Wahrnehmung mitteilt. Diese psychologisch-ästhetische Haltung ist das neue, das neuzeitliche Prinzip der italienischen Neuen Musik.

Der monodische Generalbaß macht diese neue Haltung mit. Sein satztechnisch neues Prinzip ist der Akkord in seiner psychologisch-ästhetischen Bedeutung: Akkord nicht als Summe mehrerer auf einem Fundamentalton stehender Intervalle, deren Fortschreitungen außer durch die Fundamentfunktion des Basses immer noch auch intervallisch zu rechtfertigen sein sollen (Akkord als Intervallkomplex), sondern Akkord als Klang, Akkordklang als Bezugspol der Töne, die durch dieses Bezogensein eine ausgesprochen psychologische, auf Spannung und Lösung beruhende Bedeutung gewinnen und satztechnisch nicht mehr intervallisch, sondern durch ihre Beziehung zum Klang gerechtfertigt sind.

Als Beispiel diene der Beginn des „Lamento d'Arianna" von Monteverdi (1608, Beispiel 3), jene 6 Takte, die als Devise dieser epochemachenden Opernmonodie und als Wahlspruch jener neuen Kunst des Komponierens gelten können. Der Schritt b–f (Takt 2) in seinem Verhältnis zum Baß widerspricht allen

Regeln kontrapunktisch-intervallischer Fortschreitung, wie wir sie in den Sologesängen Viadanas stets erfüllt sahen. Das „frei" einsetzende f (ebenso in Takt 5) ist in dem g-Klang als dessen Sept latent enthalten. Die Dissonanz braucht nicht „vorbereitet" zu sein, denn sie gehört einem augenblicklich aktuellen oder einem kommenden Klange zu, zu dem sie eine Beziehung hat. Diese Beziehung macht ihre Bedeutung aus und ist ihre satztechnische Rechtfertigung. Es ist unmöglich, die Tonverhältnisse der ersten zwei Takte auf einen regulären zweistimmigen Satz zurückzuführen: sie sind auf Klänge bezogen.

Der chromatische Gang Takt 4/5[1] ist dann zwar intervallisch auskomponiert (Terz, Quint, Sext, Oktav), jedoch in einer Art gemeint, wie sie die dominantische, dem Klangpol zustrebende Harmonisierung der Madrigalfassung von 1610 so deutlich anzeigt (s. Beispiel 3)[2]. Das in der Madrigalfassung Takt 5 frei einsetzende [g], die Sept des a-Klanges, ebenso das in Takt 5 frei einsetzende [c], die Sept des d-Klanges, erweisen, daß der Tritonus hier nicht mehr als Intervall-Dissonanz gilt (und somit auch als „Figur" gehört werden könnte), sondern ausschließlich Bestandteil eines [Sept-]Klanges ist, den er zu seinem Bezugspol „vorwärtsdrängt"[3].

---

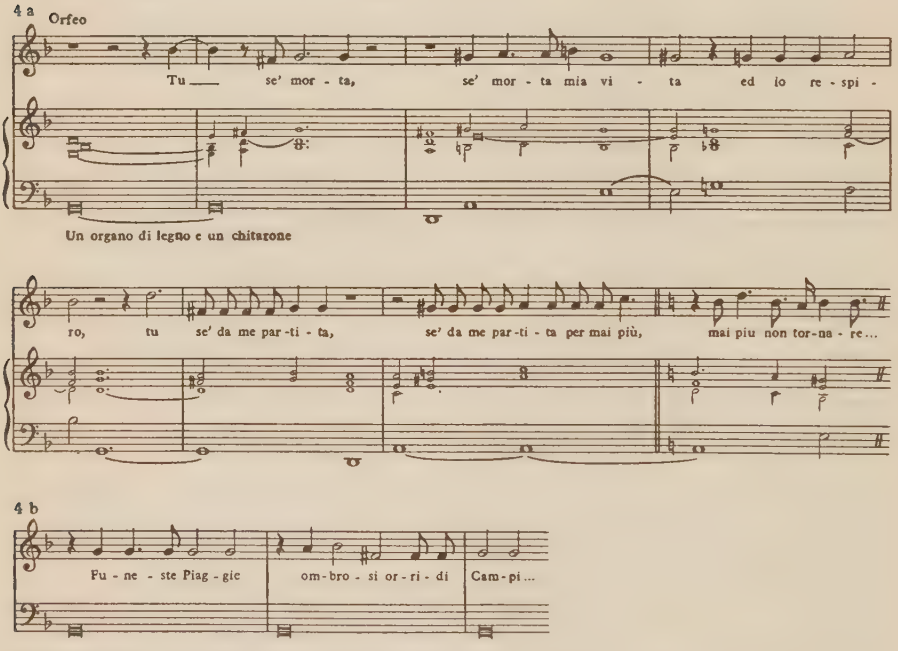
[1] Er beginnt als unterbrochener chromatischer Quartgang schon Takt 1, weshalb wir dem Florentiner MS (abgesehen von dessen Übereinstimmung mit der Madrigalfassung dieser Stelle) gegenüber der Ausgabe Gardanos von 1623 den Vorzug geben. In den Quartgängen: Sopran chromatisch aufwärts unterbrochen, diatonisch abwärts ([g]-f-e-d) unterbrochen, Baß diatonisch abwärts Takt 4/5, bewundern wir die „Musik" dieser Expressivkunst. Die Madrigalfassung rückt den Quartgang noch stärker in den Vordergrund: Alt Takt 3/4, Tenor dreimal hintereinander.

[2] Vgl. auch die Gegenüberstellung von Monodie und Madrigalfassung dieses Lamento bei H. F. Redlich, *Claudio Monteverdi, Bd. I, Das Madrigalwerk*, Berlin 1931, S. 134–145, der treffend auf die harmonische Ausdeutung der Takte 5–7 hinweist: „Eine solche Häufung von Dominantakkorden findet sich in keinem früheren Madrigalwerk auf so enger Basis", wie in diesen Madrigaltakten, die „Rameau und dessen Theorie der synthetischen Harmonie vorwegnehmen".

[3] Über den Unterschied zwischen der – nach unserer Terminologie – intervallischen und akkordischen Bedeutung des Tritonus vgl. Thr. G. Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik, dargestellt an der Vertonung der Messe*, Bln.-Gött.-Hdbg. 1954, S. 108 ff.

Hier möge eine Anmerkung zu R. Hammersteins ausgezeichneter Bach-Mozart-Studie Platz finden (*Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, AfMw XIII, 1956). Worin der Unterschied zwischen einer Choralbearbeitung Bachs und einer solchen von Mozart „im Stile Bachs" besteht, kann wohl vor allem durch die verschiedene Funktion des Tritonus beantwortet werden (vgl. auch S. 80). In Bachs Satztechnik kann der Tritonus als solcher noch hörbar sein, weshalb er bei ihm noch als musikalisch-rhetorische Figur (Parrhesia, Relatio non harmonica) gelten kann (vgl. z. B. „Durch Adams Fall", dazu A. Schmitz, *Die Bildlichkeit der wortgebundenen Musik J. S. Bachs*, Mainz 1950, oder die dreistimmige f-Moll-Invention, die eine ähnliche Koppelung von Figuren zeigt wie Mozarts „Choralbearbeitung"). Das bedeutet, daß Bachs Setzweise eben doch noch primär motettisch (kontrapunktisch, intervallisch) ist und deshalb die Tradition der Musica poetica zu ihrem Höhe- und Endpunkt zu führen vermochte. Bei Mozart dagegen sind die Tritoni, die in seiner „Choralbearbeitung" bei der „polyphonischen" Har-

Den monodischen Generalbaß könnte man auch den „von Haus aus bezifferten Generalbaß" nennen. Er tritt im Gegensatz zum exzerpierten Basso pro organo und zum motettisch-solistischen Generalbaß von vornherein beziffert auf. Denn er war – vom regulären kontrapunktischen Satz her gesehen – voller Satzfehler: er gehörte satztechnisch und bedeutungsmäßig einer anderen, einer neuen musikalischen Wirklichkeit an. Während dann aber für die motettischen Generalbaßarten die Bezifferung notwendig und üblich wurde (s. oben S. 67 u. 73), erscheint der monodische Generalbaß schon bei Monteverdi wenig oder gar nicht mehr beziffert. Denn hier handelte es sich nicht um Licentiae vom regulären Satz, sondern um etwas von Grund auf Neues, dem die intervallische Bezifferung wesensfremd war, wie es auch die Druckausgaben der monodischen Werke beweisen, die von vornherein und hier nicht mehr auch zu Übungs- und Lehrzwecken, sondern allein aus aufführungspraktischer Notwendigkeit partiturmäßig erscheinen.

Besonders deutlich ist das Prinzip der Akkordklangbezogenheit der Töne angezeigt durch die im monodischen Generalbaß so auffällige Erscheinung der liegenden Bässe, die solche Klangpole darstellen (Beispiel 4a: Monteverdi, Orfeo, 1607, GA Malipiero, S. 62 f; Beispiel 4b, Peri, Euridice, 1600[1]).

monisierung des chromatischen Quartgangs buchstäblich auf jedem Viertel vorkommen, als solche nicht zu hören. Sie sind Bestandteile von Septakkorden. Das bedeutet, daß zwischen der „Bachzeit" und der „Mozartzeit" ein Fundamentwechsel stattgefunden hat: Bachs auch akkordischer Satz steht auf dem Fundament des motettischen Satzes, Mozarts Satz, auch wo er bewußt motettisch-kontrapunktisch komponiert ist, steht auf dem Fundament des akkordischen Satzes. (Aber der historische Prozeß im 18. Jh. hat sich nicht von „Bach zu Mozart" abgespielt, sondern geschieht in Fortsetzung der zwei verschiedenen Traditionen, von denen hier die Rede ist.)

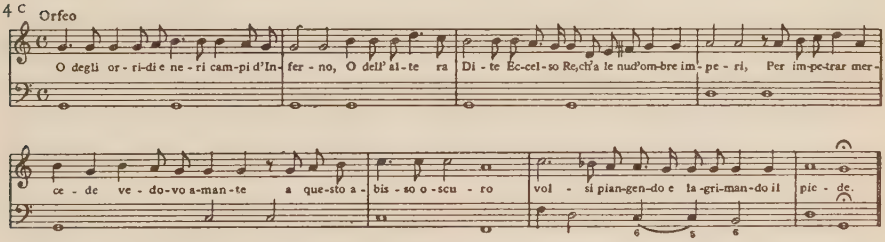
[1] H. F. Redlich, *Aufgaben und Ziele der Monteverdi-Forschung*, Mf IV, 1951, S. 324, hat diese beiden Stellen mit Recht als Beweis für die „stilgeschichtlichen

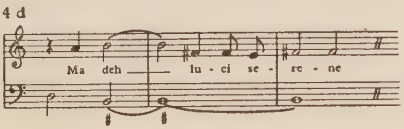
Die Frage nach der generalbaßmäßigen Griffausführung jener liegenden Töne (bzw. nach deren Klangverwirklichung durch ein Corpus von Fundamentinstrumenten) muß neu gestellt werden. In der hier (Beispiel 4a) wiedergegebenen Aussetzung des Generalbasses durch G. F. Malipiero sind bezeichnenderweise – nämlich in moderner Übersteigerung jenes an sich schon modernen Prinzips – die Spannungsdissonanzen der monodischen Töne fis und gis (Takt 2 und 3) durch je einen zweiten Halbtonschritt (a–b und h–c) gewissermaßen verzweifacht. Immerhin ist dieses Verfahren den Intentionen der Monodie wohl angemessener, als Riemanns „Versuch einer mehr kontrapunktischen Ausführung des Continuo" dieser Stelle (Hdb. II 2, S. 200 ff.), wobei eben durchaus kein Kontrapunkt entsteht (man sehe dort nur im 2. Viertel des 3. Taktes die intervallisch unmotivierte Zusammenstellung von G-f-gis'!).

Unsere Auffassung des monodischen Generalbaßsatzes muß zur Folge haben, daß auch die liegenden Baßtöne als akkordische Klangpole darzustellen sind, die als solche beständig gegenwärtig bleiben müssen, um die Monodie auch als harmonischen Spannungsverlauf zu verwirklichen. Die im Verhältnis zum Baß „frei" einsetzenden Dissonanzen sind gar nicht frei, nämlich intervallisch frei, sondern intervallisch fehlerhaft, jedoch durch ihr Spannungsverhältnis zum Klangpol begründet, was eben das satztechnisch neue Prinzip der Neuen Musik ausmacht, die auf diese Weise beständig zu einem psychologischen Ereignis werden konnte. – Geht die rechte Hand zu stark den mono-

---

Beziehungen Monteverdis zur Florentiner Camerata" zitiert. Doch ist auch zu beobachten, daß solche Stellen bei den Florentinern zu den seltenen Ausnahmen gehören; dort wird über den liegenden Bässen auf lange Strecken hin der Deklamationsduktus intervallisch richtig geführt (Beispiel 4c: Caccini, *Euridice*, NA G. G. Guidi, Florenz 1880, S. 31).

4 c Orfeo

Auch Monteverdis beide „a voce sola in genere rappresentativo e si canta senza battuta" komponierten Stücke im VII. Madrigalbuch (1619: *Lettera amorosa* und *Partenza amorosa*) gehören durchaus hierher; man vergleiche mit Beispiel 4a und 4b die als Beispiel 4d wiedergegebene Stelle (Malipiero, S. 173).

4 d

dischen Einzeltönen nach, indem sie diese in Konsonanzen einbettet, während die linke Hand den bloßen Baßton anschlägt und liegen läßt (wie in Beispiel 4a, Takt 6 und 7), so entsteht leicht der Eindruck eines kontrapunktisch regulären Satzes über einem Orgelpunkt, während doch diese Baßtöne genau so wenig Orgelpunkte sind wie die harmonischen Gerüstakkorde des späteren Opernrezitativs. Hiermit stimmen die Ausführungen H. F. Redlichs über „die Realisierung des Monteverdischen Basso Continuo" überein[1], der im Anschluß an A. Sandberger betont, daß die Notierung der liegenden Bässe in kleineren Notenwerten (mit Bindebögen) „offenbar einen Hinweis auf öfteres Wiederanschlagen des Akkords enthält" und anzunehmen sei, „daß die Bindung nur das harmonische Gleichbleiben [!] des tatsächlich erklingenden Akkords zu bedeuten hat, daß aber – besonders bei den kleinen Rundbögen – der Akkord wiederholt angeschlagen werden sollte".

Die Frage nach der Fortentwicklung des durch den monodischen Generalbaß repräsentierten neuen Kompositionsprinzips in Italien und nach dem Eindringen dieses Prinzips in die deutsche Tradition gegen Ende des 17. Jahrhunderts soll im Rahmen dieser Studie nicht gestellt werden[2]. Hier soll abschließend, wenn auch nur skizzenhaft, gezeigt werden, daß sich im Deutschland Schützens (gest. 1672) jenes satztechnisch neue Prinzip nicht findet.

Immer wieder sind die schon bei Viadana zu findenden Typen des motettisch-solistischen Generalbaßsatzes zu erkennen. Der in der deutschen Tradition weit verbreitete zweistimmig-solistische Satz mit Generalbaß ist seinem Typus nach ein intervallisch-regulärer Gerüstsatz aus Oberstimme und Baß. In Scheins „Musica boscareccia" (I, 1621) kann laut „Instructio pro simplicioribus" der 2. Sopran bekanntlich überhaupt ausgelassen werden. Man sehe im Hinblick auf die Reguliertheit des Satzes beispielsweise die 2. Zeile von Nr. 1 (GA Bd. II), wo jede der drei Stimmen gegen jede andere einen für sich möglichen 2stimmigen Satz ergibt. – Andererseits ist bei dem 2stimmigen Satz mit Generalbaß auch weithin das Primat eines in sich regulierten Oberstimmensatzes mit nachträglicher Hinzufügung eines Funda-

---

[1] *Claudio Monteverdi*, Leben und Werk, Olten 1949, S. 186.

[2] Vgl. dazu H. H. Eggebrecht, *Barock als musikgeschichtliche Epoche*, a.a.O., Schlußteil, und in diesem Aufsatz die Andeutung S. 75, Anm. 3. Riemann nennt die liegenden Bässe der Monodie mit Recht Vorboten des späteren Rezitativs (*Hdb.* II 2, S. 5), jener Rezitativ-Akkordik, welche die theoretischen Formulierungen der Harmonielehre wohl am deutlichsten vorwegnimmt. Der Einbruch der neuen Satzweise in den Raum der Musica poetica dürfte seit Buxtehude zu suchen sein. Aber das Fundament bleibt in der zu Bach führenden Tradition der motettische Satz. (Sonst hätte das Buch von A. Schmitz über die Bildlichkeit der Musik Bachs nicht geschrieben werden können). Die Verbindung beider Satzprinzipien auf dem alten Fundament ist ja doch seit je eine der an Bachs Satztechnik und Satzbedeutung zu richtenden Fragen gewesen.

mentums deutlich zu erkennen[1], doch derart, daß stellenweise dann doch der Baß satztechnisch unentbehrlich sein kann. Als Beispiel seien David Pohles „Arien" (1650) genannt[2]: Was hier die auf weite Strecken hin absolute Selbständigkeit des Oberstimmensatzes stört, ist oft lediglich die mit einem Baßton rechnende Quarte (Nr. I, Takt 12f., Nr. II, z. B. Takt 19/20).

Als Beispiele für den Typus des einstimmigen solistischen Generalbaßsatzes sehe man H. Alberts Arien-Sammlungen (1638 ff.) durch: eine Ausnahme von den grundsätzlich regulären Intervallverhältnissen zwischen Singstimme und Baß läßt sich nicht entdecken. Besonders hingewiesen sei hier auf Nr. 18 des II. Teils (1640), „O der rauen Grausamkeit", offenbar eine spöttische Nachahmung der italienischen Monodie, – aber im Kontrapunktstil (selbst bei dem zweimaligen chromatischen Quartgang Takt 11 ff.). – Sehr instruktiv sind in dieser Hinsicht die Beispiele, die A. Einstein[3] aus den „Arie passegiate a una voce" (1623) des in Italien ausgebildeten sächsischen Kammermusikers Johann Nauwach bringt. Besonders die Gegenüberstellung der Madrigalvertonung „Cruda Amerilli" von S. d'India („Musiche", 1609) und Nauwach[4] weist darauf hin, daß in dieser „ersten in Deutschland erschienenen Sammlung von Monodien" jenes akkordische Klangpol-Prinzip des monodischen Generalbaßsatzes es war, was man bei dieser bewußten Nachahmung der italienischen Monodie wohl am wenigsten oder gar nicht durchschaut hatte.

Diesem hier mit wenigen Hinweisen angedeuteten Sachverhalt entspricht die epochemachende Geltung, die Viadanas Concerti im deutschen (protestantischen) Raum gewannen. Praetorius beantwortet die Frage, „von wem der Bassus-Generalis erfunden" sei (Synt. mus. III, Index) mit Viadana, den er zugleich „novae inventionis primarius" nennt (NA S. 98)[5]. Und noch in J. G. Walthers Musicalischem Lexicon (1732) heißt es im Artikel Viadana (mit deutlicher Schilderung der Motette als Anknüpfungspunkt): er habe, mit dem Ziel der Textverständlichkeit, „die *Monodien, Concerten,* und den *General-Baß,* durch diese Gelegenheit, erfunden . . . indem er nemlich gesehen, daß nothwendig ein Baß zu solchen Monodien und Concerten müste gesetzt seyn". Daß Viadana hier als Erfinder auch der Monodie bezeichnet wird, besagt, wie sehr die von ihm ausgehende motettisch-solistische Generalbaßart und seine Art der motettisch-solistischen „Monodie" innerhalb jener Tradition, der Walther zugehört, maßgebend war.

---

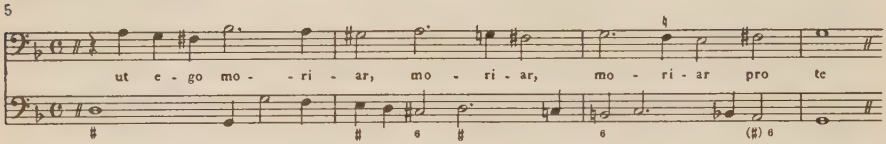
[1] Man vgl. als reine Ausprägung dieses Typus den Biciniumsatz zweier Soprane mit dem „Bassus generalis, si cui placet" von M. Praetorius, *Musae Sioniae* IX, 1610, GA Bd. IX, S. 183.

[2] NA von W. Gurlitt, *David Pohle, Zwölf Liebesgesänge,* Kassel 1948.

[3] *Ein unbekannter Druck aus der Frühzeit der deutschen Monodie,* SIMG XIII, 1911/12, S. 286 ff.

[4] S. 290 f.; s. bes. die beiden Vertonungen der Worte „. . . ahi lasso . . ."

[5] S. ferner z. B. J. H. Schein (*Opella nova,* „Ad Musicophilum"), J. Staden (DDT VII 1, S. XLII) und die Zitate in Ambros' *Geschichte der Musik,* Bd. IV, S. 217: J. Crüger und A. Schadäus.

Als Beispiel von Schütz sei dessen „Fili mi Absalon" gewählt, jene Vertonung von Davids Klagegesang (2. Sam. 18, 23) aus den in Venedig entstandenen und dort 1629 gedruckten Symphoniae sacrae I, die zweifellos zu den ausdrucksstärksten Kompositionen Schützens gehört und von H. J. Moser zu Recht „ein Höhepunkt der Schütz'schen Lyrik" genannt wurde[1]. Aber Schützens Expressivität ist eine grundsätzlich andere als diejenige der Monteverdischen Monodie[2].

Die als Beispiel 5 wiedergegebene Stelle läßt erkennen, daß auch Schützens solistisch-expressiver Generalbaß-Satz intervallisch gemacht ist, indem zwischen Gesangs- und Baßstimme beständig motettisch reguläre Intervallverhältnisse entstehen. Der wiederholte Tritonus ist als musikalisch-rhetorische Figur gemeint (im Sinne von Relatio non harmonica und Parrhesia). Ihrer Machart nach und da sie in den Außenstimmen liegen, sind es deutlich hörbare Intervall-Tritoni; würde sie der Generalbaß-Spieler betont als Akkord-Tritoni, nämlich als Bestandteile von Septakkorden, auffassen, die zum folgenden Klang „vorwärtsdrängen", so wäre, was man leicht ausprobieren kann, die Schütz'sche Intention des Satzes gänzlich verdorben.

Dem entspricht die in der Motetten-Tradition begründete Musica poetica-Anlage des ganzen Stückes. Die hier wiedergegebene melodische Bildung zu den Worten „ut ego moriar" ist eine von insgesamt nur vier Haupt-Moduli, aus denen die ganze Komposition einschließlich der beiden Posaunen-Sinfonien gebildet ist. Durch Anwendung hauptsächlich von Wiederholungsfiguren (Anaphora, Epizeuxis, Paronomasia, Fuga) neben Hypotyposisfiguren (bes. Anabasis und Katabasis) und den Figuren der Parrhesia, des Saltus und passus duriusculus gewinnt die Komposition einen ausgesprochen rhetorischen Charakter und damit zugleich strukturelle Gestalt. Dem eindeutig motettischen Hintergrund des Satzes, wie er aus den regulären Intervallverhältnissen, dem Figurenwesen und der abschnittweisen Textgliederung ersichtlich ist, seiner zugleich poetischen und strukturellen Faktur, entspricht auch der unrealistische Deklamationsduktus (vor allem das aufsteigende Dreiklangmotiv auf „fili mi") und das für den Vortrag ganz eindeutig gültige „cantare al tempo de la mano". –

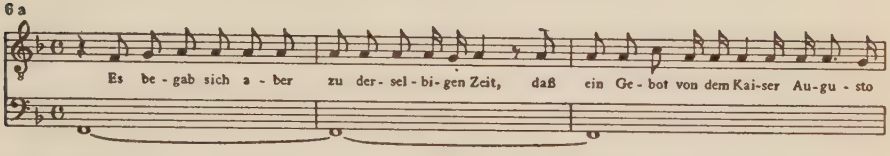
Liegende Bässe begegnen bei Schütz in der Evangelisten-Partie seiner Weihnachts-Historie vom Jahre 1664. Schütz spricht hier von einem „im

[1] H. Schütz, *Leben und Werk*, Kassel ²1954, S. 405.

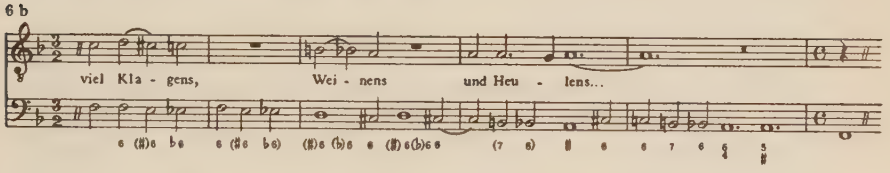
[2] Was mit dem Gegensatz „geistlich – weltlich" nichts zu tun hat, da wir uns bei Schütz im Raume des Stilmonismus der Musica poetica befinden (s. oben S. 63).

Stylo Recitativo neuen, und bißhero in Teuschland seines Wissens noch nie herfür gekommenen Aufsatz". Das Neue besteht in der Art „der über die Worte . . . geführten *Modulation* und *Mensur*" und ist neu gegenüber dem bisher in den Historien üblichen „alten *choraliter* redenden *Stylus*" des Evangelisten, insofern hier die gesamte Evangelistenpartie mensural auskomponiert[1] und die „Modulation" von den Tonus-Rücksichten weitgehend entbunden ist (s. Beispiel 7 b). Was nun aber die liegenden Bässe betrifft, so handelt es sich hier durchaus nicht um einen monodischen Generalbaß und Generalbaßsatz (Beispiel 6 a und b).

6 a



6 b



In dem ganzen Werk ist nicht eine einzige Stelle zu finden, an der nicht kontrapunktisch-reguläre Intervallverhältnisse stehen oder Figuren, die als solche keine andere Rechtfertigung haben als den „Contrapunct", demgegenüber sie als „Freiheiten" gelten[2].

Wie einleitend angedeutet wurde, sehen wir den Gangunterschied der italienischen und deutschen satztechnischen Entwicklung durch die Verschiedenheit des Musikbegriffs begründet. Monodie, monodischer Generalbaßsatz, akkordisches Klangprinzip sind Ausprägungen jener psychologisch-ästhetischen Grundhaltung, deren Neuheit zugleich spezifisch neuzeitlich ist. Die Folge einer so gearteten Neuen Musik war die offizielle Konstituierung eines gesonderten Stils der Kirchenmusik, der zum „historischen Gedächtnis"

[1] Das *Recitieren* „ohne einige Tactgebung mit der Hand, nur nach der *Mensur* einer vernehmlichen Rede" kommt noch hinzu, galt aber beispielsweise auch schon für die (außerhalb der Kadenzen) choraliter redende Partie des Evangelisten in der Auferstehungs-Historie von 1623 (s. den 3. Passus der dortigen Vorrede).

[2] Die Licentiae in Beispiel 7 b sind hier eine Figur für das Wort „Heulen". Das Äußerste an Lizenzen (= Figuren) bei Schütz findet sich wohl in dessen *Kleinen Geistl. Concerten* II (1639), Nr. 2, „Was hast du verwirket".

(Georgiades) des kontrapunktischen Satzes wurde, während die Neue Musik als anerkannt „Weltliche Musik" ihren neuzeitlichen Ansatz frei entfalten konnte. – Dagegen gab es in der zu Schütz und Bach führenden deutschen Tradition nur eine, auf dem alten Fundament des motettischen Satzes erneuerte Musik, erneuert im Rahmen der Möglichkeiten dieses Fundaments, nämlich in Form des rhetorisch-sprechenden und zahlhaft-strukturellen Figurenwesens der zu ihrer Blütezeit entwickelten Musica poetica. Die Figuren haben ihre Heimat im Satz des 16. Jahrhunderts, und sie sind nur möglich im „Contrapunct". Sie schmücken den Satz, sie exprimieren und explizieren den Text, sie geben der Musik Ausdruck, sie sind Figuren im Sinne rhetorischer Bildlichkeit. Aber zugleich sind sie als Strukturformeln Bausteine der Musik als Figur überhaupt: sie verleihen ihr im Sinne von Zahl und Maß strukturelle Gestalt und bewahren auch der solistisch-expressiven Kompositionsart die Bedeutung, Figur zu sein in bezug auf die Welt als Schöpfung Gottes[1].

Aber es handelt sich doch um mehr als um die Feststellung nur eines „Gangunterschieds" in der Entwicklung der Satztechniken und Satzbedeutungen. Es handelt sich auch – auf den deutschen Raum hin formuliert – um den Versuch, die Besonderheit der Tradition zu sehen und zu erklären, der Schütz und Bach zugehören.

---

[1] *Figur* im Sinne von „Abbild", so wie J. A. Herbst (*Musica poetica*, Nürnberg 1643) „wohlklingende Harmony und Concent als eine der einsten, den Christgläubigen Kindern Gottes im ewigen Leben folgenden Himmlischen und immerwährenden Music" versteht; vgl. H. H. Eggebrecht in Musik und Kirche, XXV. Jg. 1957 (Titel s. o. S. 63, Anm. 3).

Bemerkungen zu Lechners „Motectae Sacrae“ von 1575

von

BERNHARD MEIER

Die Neuausgabe von Leonhard Lechners „Motectae Sacrae“[1] gibt Anlaß, wieder einmal auf die Frage der Tonarten in der niederländischen oder niederländisch beeinflußten Polyphonie einzugehen: dies um so mehr, als uns – über die offenbar nach „tonaler“ Zugehörigkeit vorgenommene Anordnung der Motetten obengenannter Sammlung hinaus – auch eine schriftliche Äußerung Lechners zu der von ihm vertretenen Tonartenlehre (vorglareanischer Tradition) überliefert ist[2].

Vergleichen wir diese Äußerung des Komponisten mit den Angaben, die sich im Vorwort der Neuausgabe finden, so beobachten wir eine auffällige Diskrepanz: Während Lechner in Übereinstimmung mit sämtlichen Theoretikern seines Jahrhunderts – gleich, ob sie sich für acht oder für zwölf Kirchentöne entscheiden – unentwegt an der Unterscheidung authentischer und plagaler Modi festhält, wird diese Unterscheidung vom Herausgeber ignoriert, von anderen Kennern der Musik des 16. Jahrhunderts sogar ausdrücklich bestritten[3].

Eingehendes Studium jener an Zahl keineswegs geringen Aussagen, welche sich in Musiktraktaten des 16. Jahrhunderts über die Anwendung der Kirchentöne in mehrstimmiger Musik finden, führt – verbunden mit einer Prüfung der bisher wenig beachteten Hinweise auf zeitgenössische Kompositionen, die von Theoretikern als „exempla“ der verschiedenen Modi zitiert werden – zu dem Ergebnis, daß die Unterscheidung authentischer und plagaler Kirchentöne in der Vokalpolyphonie des „niederländischen“ Zeitalters keineswegs „antiquiert“ oder von nur mehr „akademischem“ Charakter, d. h. also für die Praxis der Komposition und für das Musikverständnis ohne Bedeutung gewesen ist. Dies gilt, wie die folgenden Untersuchungen zeigen sollen, auch für das Motettenwerk Lechners. Zum besseren Verständnis seien einige

---

[1] *Leonhard Lechner, Werke,* Bd. I, hg. v. L. Finscher, Kassel und Basel 1956.

[2] Mitgeteilt von G. Reichert in AfMw X, 1953, S. 210 ff.

[3] Vgl. K. Jeppesen, *Marcellus-Probleme,* Acta Musicologica XVI–XVII, 1944/45, S. 13; ferner G. Reese, *Music in the Renaissance,* New York 1954, S. 186.

Sätze über das Erkennen der Kirchentöne in mehrstimmiger Vokalmusik vorausgeschickt.

Wie zahlreiche Zeugnisse belegen, betrachtete die Musiktheorie des 16. Jahrhunderts eine polyphone Vokalkomposition als Verbindung jeweils der beiden zu ein und derselben Finalis gehörigen Kirchentöne[1]; diese erscheinen in den einzelnen, durch ihre Lage unterschiedenen Stimmen derart, daß im Satz „a voci impari" (auf den sich unsere Darlegungen vorerst beschränken) Superius und Tenor einerseits, Altus und Bassus andererseits etwa denselben, nur durch Oktav-Transposition unterschiedenen Ambitus einhalten[2]. Doch kommt den einzelnen Stimmen in bezug auf die „Tonalität" des Ganzen kein gleicher Rang zu: vielmehr repräsentieren Tenor und Superius vorzugsweise den insgesamt gültigen Kirchenton[3]. Zum Ambitus dieser Stimmen treten als weitere Merkmale des jeweiligen Kirchentones die Exposition seiner Quinten- und Quarten-species (letztere bei den authentischen Tonarten oberhalb, bei den plagalen unterhalb der Finalis) sowohl in der Melodik der einzelnen Imitationsmotive als auch im Abstand ihrer Einsatztöne, ferner die „Repercussio", welche ebenfalls ein legitimes „fundamentum" für die Bildung der

---

[1] Martin Agricola, *Quaestiones vulgatiores in musicam*, 1543, „Appendix" vor den Beispielen zur Tonartenlehre: „Caeterum perpetuo tonus impar [= Authenticus] cum suo pari [= zugehöriger Plagalis] concordem 4 vocum reddunt concentum"; vgl. auch Seth Calvisius, *Melopoiia*, Erfurt 1592, cap. 2: „Observandum ... est, ratione modorum, quod si Cantus et Tenor contentum aliquem modum [= einen authentischen Kirchenton] observent, Altus et Bassus ad eiusdem nominis remissum [= den zugehörigen Plagalton] descendant. Et contra, si Cantus et Tenor remissum habent, Altus et Bassus eiusdem nominis contentum sequantur. Ita ut in qualibet composita, seu figurata modulatione, tam contentus, quam remissus, eiusdem nominis modi, coniungantur: nisi voces in eodem ambitu, et in sonis aequalibus progrediantur, id quod fit in biciniis, et interdum in triciniis."

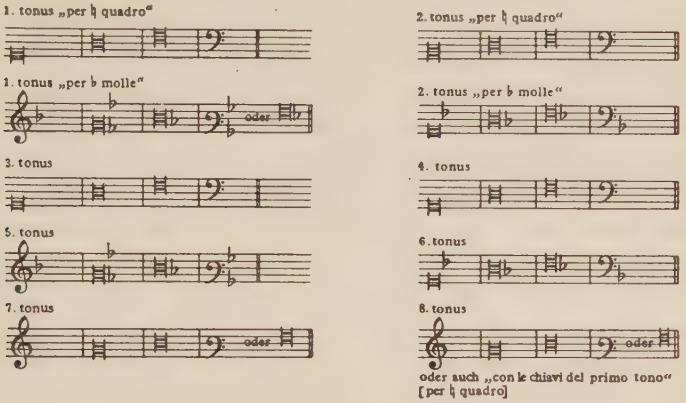
[2] Vgl. hierzu Wenzeslaus Philomathes, *Musicorum libri quatuor*, Wien 1523, lib. IV, „De vocum generatione":

„Supremam media, et vocem gravis edit acutam.
Quo suprema modo mediae subiecta videtur,
Sic subiecta gravi vox voci fiat acuta".

Vgl. auch die schematischen Darstellungen bei Heinrich Faber, *Tertia pars musicae*, Braunschweig 1548 (Ms.), cap. 1, sowie bei Gallus Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, Magdeburg 1562 (hg. v. B. Engelke, in: Geschichts-Blätter für Stadt und Land Magdeburg, 49.–50. Jg., 1914/15, S. 213 ff.), cap. 2, woran in cap. 6 mit dem Satz „Discant Tyrones Discantum cum Tenore et Altum cum Basso iisdem fere limitibus includi" nochmals erinnert wird.

[3] Belege für die Vorrangstellung des Tenors s. bei B. Meier, *The Musica Reservata of Adrianus Petit Coclico and its relationship to Josquin*, Musica Disciplina X, 1956; vgl. auch Cyriacus Schneegass, *Isagoges musicae libri duo*, Erfurt 1591, II, 8: „In compositis cantionibus quilibet Authenta cum suo Plagio, et vice versa Plagius cum Authenta ... commiscentur, ita tamen ut alter illorum dominetur, et alter subserviat. Ille scilicet potissimum in Discanto et Tenore, hic in Alto et Basso" (Sperrungen vom Verf.). Vgl. auch die Bestimmung der Tonart von Lassos Motette *In me transierunt* durch Joachim Burmeister, *Musica poetica*, Rostock 1606 (Faks.-Neudruck in: Documenta Musicologica, 1. Reihe, Nr. X, Kassel und Basel 1955), S. 73.

„fugae" darstellt[1] und überdies auch die Abfolge der Kadenzen wesentlich mitbestimmt. Als weiteres Merkmal zur Erkennung der Kirchentöne (wenn auch mehr als „pratica che scienza") findet sich gelegentlich auch die für die verschiedenen Modi gebräuchliche Schlüsselung genannt[2]:



Analysieren wir nach den bisher dargelegten Prinzipien die Motetten von Lechners vorliegender Sammlung, so erweisen sich allein schon durch einen Vergleich ihrer Exordien (Partien, in denen nach Dreßler[3] und Calvisius[4] die Tonart mit besonderer Sorgfalt einzuhalten ist) die „a voci impari" komponierten Motetten Nr. I, II, XI, XII, XXIII und XXIV als dem authentischen 1., in üblicher Weise auf *g* transponierten Kirchenton zugehörig. So zeigt die Melodik der Einleitungsimitation von Nr. II (Superius: *d''-g'-d''-f''-e''-d''*, Tenor dasselbe eine Oktave tiefer) eine durch Quintsprung *re-la* und anschließenden Terz-Aufstieg gekennzeichnete typische Wendung, die ihre Herkunft aus der Melodik des Gregorianischen Chorales (in der Fassung des

[1] Dressler, a.a.O., cap. 12: „Sumantur autem exordia ex praecipuis fontibus tonorum, videlicet ex speciebus diatessaron et diapente vel ex repercussionibus et principalibus clausulis". In cap. 11 finden sich spezielle, durch Hinweise auf zeitgenössische Werke illustrierte Anweisungen für die (allerdings mehr durch „usus" als durch Vorschriften zu erlernende) Bildung der „fugae". Auch Calvisius, a.a.O., cap. 15, nennt die Quinten- und Quarten-species des jeweiligen Kirchentones als Grundlagen, aus denen die „fugae" meistens gebildet würden.

[2] So bei R. P. F. Bona da Brescia, *Regole del Contraponto et Compositione*, Casale 1595, S. 39 ff. – Um so bedauerlicher ist es, daß der Herausgeber von Lechners Motetten auf den üblichen „Vorsatz" verzichtet hat.

[3] A. a. O., cap. 12: „Non enim pueros exordiis peregrina vel minus usitata immiscere velim, sed adducant tonis convenientia, ut sine mora aures de certo aliquo tono iudicium statuant".

[4] A. a. O., cap. 17: „. . . ut ita statim in principio Harmonia Modum non obscure ostendat. Et cum signa chromatica veras Diapente ac Diatessaron species in aliam formam traducere, atque ita modum ambiguum reddere, aut totum immutare possint, locus illis in principio dandus non est, sed alibi potius, quando videlicet Harmonia vires sibi aliquas procedendo acquisiverit".

sogenannten Germanischen Choraldialektes) noch deutlich verrät[1]. Nr. I und XII hingegen exponieren die Quinte *g'-d''* nur durch den Abstand der Einsatztöne von Altus und Superius, zeigen jedoch ebenfalls den zuvor beobachteten Terz-Aufstieg *d''-f''*. Aus der Quarten-species *sol-re* bildet Lechner die Einleitungsimitation von Nr. XI. Hierbei wird die Tonfolge *g'-f'-d'* (*g-f-d*) der beiden Alt-Stimmen und des Basses vom Superius und Tenor zunächst mit *d''-c''-a'* (bzw. *d'-c'-a*) beantwortet (*sol-re* also durch *la-mi*), doch ist der „reale" Charakter dieser Imitation dadurch gewahrt, daß Lechner den für die Unterscheidung beider Quarten-species maßgebenden Halbtonschritt vermeidet. Den authentischen Kirchenton bestätigt neben dem auch in diesem Exordium alsbald vollzogenen Aufstieg des Superius zur Septime oberhalb der Finalis sodann endgültig die in Takt 6 und 7 des Superius bzw. Tenors vorgenommene Einführung des Imitationsmotives im Ambitus *g''-d''* bzw. *g'-d'*. Auch in Nr. XXIII läßt, trotz des weniger typischen ersten Imitations-Einsatzes (Tenor II und Superius I) von *d'* und *a'* aus, sowohl die Melodieführung der Sopran- und Tenor-Stimmen als auch ihre von *g* ausgehende Fundierung durch den Bassus sogleich einen auf *g-re* basierenden authentischen Modus erkennen[2].

Auf den 1. Kirchenton weist in all den genannten Motetten-Exordien aber auch die Anordnung der Kadenzen: so bahnt sich bereits in Takt 4 von Nr. I zwischen Superius und Bassus die Bildung einer Klausel auf der Oberquinte der Finalis an; diese Klausel wird hier durch Aufsteigen des Superius zur Terz (*fis''*) über der erwarteten Ultima (*d''*) noch umgangen, in Takt 10 jedoch eindeutig vollzogen; zusammen mit der von *g'* und *d''* ausgehenden Einleitungs-Imitation einerseits, mit den in Takt 13 und 14 f. auf *g'* gebildeten Klauseln des Tenors andererseits legt sie die Repercussio *re-la* des 1. Kirchentones unmißverständlich fest. Auch Nr. II und XI bilden die erste Kadenz auf der Quinte oberhalb der Finalis (*d''* im Superius, dazu in Nr. II auch *d'* im Tenor), ebenso tritt sie in den sechsstimmigen Motetten Nr. XXIII (Takt 6 f.) und Nr. XXIV (Takt 2 f.) deutlich hervor.

---

[1] Vgl. auch den seit Nicolaus Wollicks *Opus aureum musicae*, Köln 1501 (Buch I und II, hg. v. K. W. Niemöller, Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 11, Köln 1955) in zahlreichen Musiktraktaten des 16. Jhs. in dieser oder ähnlicher Formulierung wiederkehrenden Satz, „quod omnis cantus saepius attingens *la* sursum repercutiens ad *fa*, si huiusmodi cantus finitur in *re*, est primi toni" (Wollick, a.a.O., II, 9).

[2] Für die Repräsentation der Finalis durch den über ihr errichteten Dreiklang sei auf die Ausführungen bei Calvisius, a.a.O., cap. 17, verwiesen. Dieser gibt hier für die mehrstimmige Bearbeitung eines außerhalb der Finalis beginnenden choralischen „subiectum" die Anweisung, mit den übrigen Stimmen entweder „in ea clave, qua subiectum inchoat" einzusetzen, dann aber möglichst bald eine Kadenz auf der Finalis zu bilden, oder, falls der Anfangston des „subiectum" mit der Finalis konsoniert, diese als „fundamentum" unterzulegen, damit so schon zu Beginn der Modus klar exponiert werde.

Wesentlich abweichende Züge weisen, trotz derselben Finalis *g-re,* die Exordien der Motetten Nr. XIII[1] und Nr. XXV auf. So exponiert Nr. XIII bereits mit der um das Intervall *g'-b'* (Superius, Tenor *g-b*) ausschwingenden Melodik seiner Einleitungsimitation unverkennbar die Repercussio *re-fa* und damit ein typisches Kennzeichen des 2. Kirchentones. Auch die Anordnung der Kadenzen bestätigt die Eigenart dieses plagalen Modus, indem zunächst, nachdem schon die Einhaltung des Ambitus (aufwärts im Superius und Tenor nur bis zur kleinen Sext oberhalb, abwärts im Superius bis zur Quarte unterhalb der Finalis) den plagalen Kirchenton hinreichend deutlich bezeugte, eine Klausel auf der Finalis (Takt 9)[2], sodann (Takt 18) eine Kadenz auf *d* gebildet wird, die aber durch die Melodieführung des Tenors (Abstieg von der Finalis *g* nach *d*) sowie durch Verlegung der „clausula cantizans"[3] in den Altus als Kadenz auf der Quarte unterhalb der Finalis und damit als weitere Bestätigung der plagalen Tonart gekennzeichnet ist. Nicht weniger offen exponiert auch Nr. XXV den 2. tonus sowohl durch die Imitations-Melodik seiner beiden Sopran- und Tenor-Stimmen (mit dem Durchlaufen der Quinte *la-re* und der darunter gelegenen Quarte wird sogleich der plagale Ambitus festgelegt) als auch wiederum durch die Anordnung der Kadenzen auf *g'*, *g'* und *a'* (Takt 9, 11–13).

Bei den auf *e* schließenden Motetten, denen Nr, V, XIV, XV und XXVII von Lechners Sammlung zugehören, bereitete die Unterscheidung des authentischen 3. Kirchentones von seinem zugehörigen plagalen schon den Theoretikern des 16. Jahrhunderts gewisse Schwierigkeiten[4]: Reicht doch der Ambitus des 4. tonus, abweichend vom Habitus der übrigen Plagales, schon in Gregorianischen Melodien meist nur bis zur Terz unterhalb der Finalis,

---

[1] In der Ausgabe erscheint diese Motette auf *a* (mit Vorzeichnung von *fis*) transponiert: ein Verfahren, das sich für wissenschaftliche Ausgaben wenig empfehlen dürfte. Unsere Angaben beziehen sich hier und im folgenden stets auf die originalen Lagen, die sich, zusammen mit den originalen Schlüsselungen, auf S. 185 ff. der Ausgabe vermerkt finden.

[2] Eine „cadenza fuggita" auf der Finalis findet sich bereits in Takt 4 (wobei die Penultima des Superius wohl akzidentell zu erhöhen ist; das Wesen der „Kirchentonalität" wird hierdurch keineswegs berührt).

[3] Zur Terminologie der Kadenzlehre des 16./17. Jahrhunderts s. A. Schmitz, *Die Kadenz als Ornamentum musicae,* Ber. ü. d. Internat. Musikwiss. Kongr. Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, S. 114 ff.

[4] So z. B. G. Dressler, *Practica Modorum explicatio,* Jena 1561, cap. 14: „Ambitus huius toni [gemeint des 4.] non ut in reliquis [plagalibus] in usu est; omissis enim inferioribus intervallis superiora occupat, ita ut hodie hic plagalis a suo autento, nisi ex repercussionibus, aliquoties vix discerni possit". Vgl. auch Dressler, *Musicae practicae elementa,* Magdeburg 1571, II, 5; ferner (im Wortlaut offenbar von der zuvor zitierten Stelle der *Practica Modorum explicatio* abhängig) Schneegass, a.a.O., II, 8; ferner: Calvisius, *Exercitationes Musicae duae,* Leipzig 1600, p. 51: „Phrygius ab Hypophrygio . . . non magnopere differt. Clausulis enim . . . conveniunt, ambitu parum discrepant, nisi quod Phrygius paulo acutiores sonos amat, Hypophrygius vero remissiores, quamvis et hic interdum assurgat."

aufwärts jedoch bis zur Sexte; in der Melodik mehrstimmiger Werke wird er noch um einen Ganzton nach der Höhe erweitert, ja es scheint, daß gelegentlich sogar (mindestens im Tenor) der Oktavton oberhalb der Finalis berührt werden kann[1]. Trotz all dieser Schwierigkeiten mag hier wenigstens die Vermutung geäußert werden, daß neben den im authentischen 3. Kirchenton stehenden Motetten Nr. V, XIV und XXVII die Motette Nr. XV, deren Superius zu Beginn – im Gegensatz zu dem aus der Repercussio *e-c'* des 3. tonus gebildeten Initium *e'-gis'-a'-h'-c''* des vorhergehenden Werkes – so offenkundig die Quarte *e'-a'* und damit die Repercussio des 4. tonus exponiert[2], als Beispiel dieser plagalen Tonart der Sammlung eingefügt ist. Auch der Verlauf des Tenors, der sich mit Ausnahme von Takt 13,3 ständig im Ambitus *c-d'* bewegt, würde für diese Annahme sprechen, und die Melodik des Superius, der in Takt 9–11 die Quinte *e''-a'* durchmißt, könnte vielleicht als „Hyperbole“[3] im Sinne einer musikalischen Illustration des Textes „in me transierunt“ gedeutet werden.

Festen Boden betreten wir wiederum mit der Betrachtung der auf der Finalis *f* basierenden Motetten. Unter diesen weisen Nr. XVI und XVII bereits in ihren Exordien typische Merkmale des 5. tonus auf. Das einleitende Duo von Nr. XVI bietet im Superius zunächst die Quinte *c''-f'* und endet mit einer Klausel auf der Finalis; die hierauf folgende Wiederholung des zu Anfang vorgetragenen Motives – nun aber in Gestalt einer Bassus, Altus II, Tenor und Superius umfassenden Imitationsgruppe – prägt sodann in den beiden zuletzt genannten Stimmen die oberhalb der zuvor exponierten Quinten-species gelegene Quarte *f''-c''* (bzw. *f'-c'*) aus und wird mit einer Klausel auf *c''*, der Repercussa des 5. Kirchentones, beschlossen. Nr. XVII bildet, wohl kaum ohne Beziehung zum Text „Jubilate Deo“, schon in Takt 2 eine Kadenz auf der Oktave oberhalb der Finalis.

Hiergegen formt Lechner die Melodik der Einleitungsimitation von Nr. VI zwar ebenfalls aus der Quinten-species *c''-f'* (bzw. *c'-f* im Tenor), doch exponiert die Weiterführung vermittels der Quarte *f'-c'* bzw. *f-c*, d.h. der Quarte unterhalb der Finalis, sowie die Bildung der ersten Kadenz auf *A* (Takt 4 f.) alsbald Ambitus und Repercussio des plagalen 6. Kirchentones. In gleicher Weise verrät zu Beginn von Nr. VII[4] die streng innerhalb der Grenzen und Intervallgattungen des plagalen Ambitus verlaufende Melodik dem

---

[1] So mehrfach im Tenor der von Dressler (*Practica Modorum explicatio*) als Beispiel des 4. tonus abgedruckten Motette *Domine Jesu Christe* des Jacobus Clemens non Papa.

[2] Vgl. hierzu Initium und Mediatio des 4. Psalmtones nach der Singweise des *Antiphonale Monasticum*.

[3] Definition dieser „Figur“ als Ambitusüberschreitung bei Burmeister, a.a.O., S. 64.

[4] Diese Motette erscheint, wie auch Nr. XVIII und XXVIII, in der Ausgabe auf *g* (mit Vorzeichnung von *fis*) transponiert.

kundigen Hörer sogleich den 6. tonus, dem auch die Reihenfolge einer als „cadenza fuggita" gebildeten Klausel auf der Finalis und einer zweiten auf der Quarte unterhalb derselben (als solche gekennzeichnet durch die im Falle vollständiger Kadenzierung eintretende Führung des Tenors nach *c* sowie durch Verlegung der „clausula cantizans" in den Altus) entspricht[1]. Dem 6. tonus zuzuweisen ist auch Nr. XVIII, obgleich hier der für den Plagalis charakteristische Ambitus erst von Takt 10 an durchlaufen, die Einleitung hingegen lediglich aus der „communis diapente" *f'-c''* (*f-c'*) gebildet und auch durch Verlegung der ersten Kadenz auf die Oberquinte der Finalis dem Habitus des authentischen 5. Kirchentones (wohl kaum ohne Bezug zum Text)[2] angenähert wird. Auch Nr. XXVIII, dessen Superius sich nur im Ambitus *f'-d''* bewegt, erweist sich durch den Tonumfang seines Tenors als dem 6. Modus zugehörig.

Die im 7. Kirchenton stehenden Motetten Nr. VIII[3], XXI und XXIX exponieren schon innerhalb ihrer Exordien die Repercussio *g'-d''* mit Hilfe aufeinander folgender Kadenzen; Klauseln auf der Repercussa werden hierbei als Kadenzen auf der Oberquinte der Finalis dadurch gekennzeichnet, daß sie als „clausula cantizans" oder „tenorizans" – d. h. mit den für die Bildung einer Klausel in besonderem Maße bedeutsamen Stimmführungen – jeweils im Superius erscheinen. Auch die als Nr. XX der Sammlung eingefügte Vertonung des 112. Psalmes – eine Komposition, deren „Gloria Patri" den (nur an der Mediatio etwas reicher ausgestalteten) 7. tonus der Officiums-Psalmodie[4] als cantus firmus verwendet und deren übrige Vers-Initien mehrfach an diese liturgische Melodie anklingen[5] – zeigt diese Anordnung der Kadenzen.

Vergleichen wir dagegen Melodik und Kadenzplan der ebenfalls auf *g* schließenden Motetten Nr. IX und XXII, so erweisen sich deren einleitende „fugae", zumal im Superius, als aus den Quarten *g'-c''* und *d'-g'* gebildet; sie entsprechen somit dem Repercussions-Intervall *ut-fa* und der unterhalb der Finalis liegenden Quarten-species *re-sol* des 8. Kirchentones. Es handelt

---

[1] Auch die Schlußabschnitte von Nr. VI (II. pars, Takt 25 ff.) und Nr. VII (II. pars, Takt 19 ff.) exponieren mit Klauseln auf *a* und *c* (Unterquarte), bzw. *c* (Unterquarte) und *a*, vor der endgültigen Kadenzierung auf der Finalis nochmals deutlich die Typik des 6. Kirchentones.

[2] Vgl. hierzu Adrianus Petit Coclico, *Delectare in Domino* (Musica Reservata, Nr. 29), Takt 1–14 gegen Takt 15–31 (jeweils Superius); s. auch B. Meier, a. a. O.

[3] Die Ausgabe transponiert diese Motette, im Gegensatz zu den anderen Stücken derselben Tonart, auf *f* (mit Vorzeichnung von *b* und *es*).

[4] Nicht nur „eine psalmtonähnliche Melodie" (s. S. XI der Ausgabe).

[5] So Takt 7 f. in einer durch die jeweils real höchsten Töne der beiden Soprane gebildeten Melodielinie, ferner in der Quint-Repercussion von Superius I und Tenor in Takt 14 sowie in der Melodieführung von Takt 47 des Superius I; aber auch der Anfang der Motette und die Vers-Initien Takt 33 und 52 lassen mit ihren jeweils von der Oberquinte ausgehenden Einsätzen den Psalmton noch andeutungsweise durchscheinen, während die Initien Takt 25 und 58 „ratione verborum" (Anabasis bzw. Fauxbourdon als musikalisch-rhetorische Figur) auf derartige Bindung verzichten.

sich hier anscheinend – wenigstens im Superius, der in beiden Motetten als erste Stimme einsetzt – um Beispiele jener Art von Melodiebildung, die nach Dreßler[1] „partim ex repercussionibus, partim ex diatessaron et diapente speciebus" erfolgt und von ihm als „mixta fuga" bezeichnet wird. Zur melodischen Exposition der Repercussio tritt die Bildung der jeweils ersten Kadenz auf *c* als Abschluß des Exordiums (Nr. IX, Takt 11) oder als erste, von mehreren Klauseln auf der Finalis gefolgte harmonische Verfestigung innerhalb dieses Abschnittes hinzu (so in Nr. XXII, Takt 6–15). Auch Nr. XXX exponiert sowohl durch die Melodik des Superius als auch durch die Abfolge der Kadenzen[2] sogleich die Repercussio des 8. Kirchentones.

Die „tonale" Struktur der „ad aequales" komponierten Sätze zu vier oder mehr Stimmen findet sich, wie es scheint, in theoretischen Werken weniger häufig beschrieben; immerhin bemerkt Calvisius, daß bei Kompositionen dieser Art in den beiden Mittelstimmen einerseits, in den Außenstimmen andererseits jeweils derselbe Modus vorliege[3]. Eine Untersuchung der „ad aequales" komponierten Motetten von Lechners Sammlung (Nr. III, IV, X und XIX) auf Schlüsselung und Ambitus ihrer Stimmen ergibt folgendes Bild:

Nr. III:	Finalis *g-re*	
	Violin-Schlüssel	*f′–g″*
	Sopran-Schlüssel	*c′–es″*
	Mezzosopran-Schlüssel	*g–c″*
	Alt-Schlüssel	*f–a′*
Nr. IV:	Finalis *g-re*	
	Tenor-Schlüssel	*d–g′*[4]
	Bariton-Schlüssel	*B–d′*
	Bariton-Schlüssel	*B–d′*
	Baß-Schlüssel	*F–b*
Nr. X:	Finalis *d–mi*	
	Alt-Schlüssel	*e–g′*[5]
	Bariton-Schlüssel	*B–es′*
	Tenor-Schlüssel	*c–d′*
	Baß-Schlüssel	*F–g*[6]

[1] *Praecepta musicae poeticae*, cap. 11.

[2] Leider gilt, was andernorts (Mf X, 1957, S. 198) über die vom Herausgeber „manchmal geradezu zaghaft" gehandhabte Einführung von Zusatz-Akzidentien gesagt wurde, auch für vorliegende Ausgabe. So dürfte hier im Altus II, Takt 2, die letzte Note doch wohl als *fis′* zu lesen sein.

[3] A. a. O., cap. 2 (Fortsetzung der oben S. 84, Anm. 1, zitierten Stelle): „Reliquae autem, quae ad aequales cantari dicuntur cantilenae, et tribus, quatuor aut pluribus vocibus constant, propter consonantias, quas propinquiores habent, ita dicuntur. Et cum ultra *δὶς διὰ πασῶν δίτονον*, suprema vox ab infima non discedat, exteriores voces si contenti alicuius sint modi, interiores remissum observabunt. Et contra: si exteriores remissum habebunt, mediae contentum sequentur, id quod exempla ostendunt".

[4] Textbedingte Erweiterungen des Ambitus nach der Tiefe (Takt 16–20: abwärts gerichtete Intervallsprünge auf „lapsis") sind hier nicht berücksichtigt.

[5] Nur als Schlußton erscheint auch *d*.

[6] Dazu einmal *as* (Takt 21, 1), in Takt 17 (offenbar textbedingt: „de coelo") und 31 (Schlußwendung) auch *b*.

Nr. XIX:	Finalis *f*	
	Alt-Schlüssel	*d–g'*
	Alt-Schlüssel	*f–g'*
	Tenor-Schlüssel	*c–d'*
	Bariton-Schlüssel	*B–c'*
	Baß-Schlüssel	*F–f*

Für die Bestimmung des insgesamt gültigen Kirchentones dürfte in Stücken dieser Art besonders die Anordnung der Kadenzen maßgebend sein. Diese weist in Nr. III (zusammen mit der Schlüsselung der Außenstimmen, welche derjenigen des 1. tonus transpositus im Satz „a voci impari" entspricht) auf den authentischen 1., in Nr. XIX dagegen, wo nach dem von *f* und *B* ausgehenden Initium die erste Kadenz (Takt 4 f.) auf *A* gebildet wird, auf den plagalen 6. tonus; ebenso läßt in Nr. IV die Folge von Kadenzen auf *A* (Takt 6 f.) und *G* (Takt 8 f.), nach der von *d* und *G* (bzw. *d'* und *g*) ausgehenden Imitation, auf den plagalen 2. tonus transpositus schließen.

Auch die chromatische Motette Nr. X entbehrt, trotz ihrer vom Komponisten betonten Sonderstellung, kirchentonaler Bezüge nicht gänzlich, wie eine Übersicht der im Verlauf des Stückes gebildeten Kadenzen zeigt. Diese liegen zunächst auf *d-mi* (Takt 6), *g* (Takt 10), *b* (Takt 12), *g* (Takt 13, 15, 19) und *f* (Takt 23 f.); in Takt 28 erscheint wiederum eine Kadenz auf *d-mi,* doch wird diese, obgleich sie als eine vom Bassus gebildete „clausula tenorizans" deutlich erkennbar ist, von keiner der Oberstimmen durch eine „clausula cantizans" ergänzt; der Text „dimittis inanes" wird also bereits hier musikalisch illustriert. Übereinstimmend mit dieser – wenn auch unvollständigen – Kadenz, bildet *d* auch den Schlußton jeder einzelnen Stimme. Transponieren wir diese schon durch die Vorzeichnung als *mi* gekennzeichnete „Finalis" auf die reguläre Lage ihrer „vox", d. h. auf *e,* so erhalten wir den Kadenzplan *e-a-c'-a-a-a-g-e;* diese für den 3. Kirchenton charakteristische Disposition[1] steht also selbst hinter einem mit so großer kompositorischer Freiheit gestalteten Werk.

Mit Absicht zurückgestellt wurde bisher die Besprechung der „a voci impari" komponierten Motette Nr. XXVI, die vom Herausgeber als „äolisch" bezeichnet wird. Tatsächlich bewegen sich die beiden Superius- und Tenor-Stimmen auch im Ambitus *a'-a''* (bzw. *a-a'*), doch entspricht weder der Schluß des ersten Teiles der Motette auf *d* noch die sonstige Anordnung der Kadenzen innerhalb des Stückes jenen Regeln, die von Verfechtern der Lehre von zwölf Kirchentönen, wie Zarlino[2], Orazio Vecchi[3], Eucharius Hofmann[4]

[1] Als reguläre Kadenzen des 3. Kirchentones werden die obengenannten Tonstufen erwähnt bei Dressler, *Praecepta musicae poeticae,* cap. 9; ferner bei Eucharius Hofmann, *Doctrina de Tonis,* Greifswald 1582, cap. 7, sowie bei Pietro Pontio, *Ragionamento di musica,* Parma 1588, p. 106.

[2] *Istitutioni harmoniche,* Venedig 1558, IV, 26 (= [3]1573: IV, 28)

[3] *Mostra delli Tuoni della Musica,* Ms. (Bologna, Bibl. Musicale G. B. Martini), p. 21.

[4] A.a.O., cap. 7.

oder Calvisius[1] für den auf die Finalis *a* bezogenen authentischen Modus überliefert werden. Diesen Regeln nach hätten neben der Kadenz auf der Finalis *a* vor allem Klauseln auf den Tonstufen *e* und *c* zu erscheinen, während Kadenzen auf *d* und *f* als „clausulae peregrinae" nur mit wohlbegründetem Anlaß, d. h. als textbedingte Abweichungen von den Normen der Tonart, zugelassen wären. Gerade diese letztgenannten Klauseln treten aber bereits innerhalb der Exordien beider Teile besonders exponiert auf: so in Takt 5, 7 f. und 13 f. der Prima pars, wo nach Bildung zweier Klauseln auf *d''* (Superius I; Tenor I oder II jeweils auf *d'*) alsbald eine Kadenz auf *f''* (*f'*) folgt. Auch zu Beginn des zweiten Teiles werden Klauseln auf diesen beiden Tonstufen, offenbar im Sinne einer hierdurch exponierten Repercussio *re-fa,* eingeführt. Eine Zuweisung der Motette an den Glareanischen „Aeolius" erscheint allein aus diesem Grunde schon zweifelhaft; auch der weitere Verlauf der Motette, in dem die Vorzugsstellung der Klausel *d''* (*d'*) gewahrt bleibt, während Kadenzen auf *a'* (*a*) nur in geringer Zahl, Kadenzen auf *e* niemals gebildet werden, entspricht keineswegs der Eigenart eines auf die Finalis *a* bezogenen authentischen Kirchentones. Kadenzplan, Ambitus und Schlüsselung des Stückes finden vielmehr ihre Parallelen in Lassos Motetten *Beatus ille qui procul negotiis*[2] und *Concupiscendo concupivit anima mea*[3], die von Calvisius[4] als Beispiele des „Hypodorius" erwähnt werden. Lechners Motette steht demnach im 2., aus seiner regulären Lage (Finalis *d* im Tenor, *d'* im Superius) um eine Oktave höher versetzten tonus[5]. Der Schluß des zweiten Teiles auf *a* entsteht dadurch, daß eine von den einzelnen Stimmen bereits vollzogene und nur durch die Textierung desavouierte Kadenz auf *d* nachträglich zum „Halbschluß" abgebogen wird. Offenbar beabsichtigt Lechner hier, veranlaßt durch den Text „quia speraverunt in eo" einen Verstoß gegen die allgemeine Regel, den Schluß eines Gesanges immer auf der Finalis zu bilden; Josquins Dedikations-Motette *Memor esto verbi tui*[6], an deren Schluß (zum Text „in quo mihi spem dedisti") einer Kadenz auf der Finalis ebenfalls ein „Halbschluß" folgt, bietet hierzu eine bemerkenswerte Parallele; aber auch Calvisius spielt, wenn er sich über die in mehrstimmiger Musik gelegentlich angewendeten irregulären Schlüsse äußert, gerade auf die „Hoffnung und Erwartung" weiterer „partes" an, die durch einen außerhalb der Finalis gebildeten Schluß im Hörer erweckt wird[7].

[1] A. a. O., cap. 14.

[2] GA XI, S. 22 ff.

[3] GA XVII, S. 145 ff. (Exordium chromatisch durchsetzt).

[4] Calvisius, *Exercitationes musicae duae,* p. 48.

[5] Diese Oktav-Versetzung findet sich ausdrücklich erwähnt bei Vecchi, a. a. O., S. 9 (s. unten S. 94, Anm. 1) sowie bei Hofmann, a. a. O., cap. 7.

[6] *Werken van Josquin des Prés,* hg. v. A. Smijers, Amsterdam 1921 ff., Motetten, Deel II, S. 3 ff.

[7] *Melopoiia,* cap. 17: „Tandem finis constituatur in clausula Modi propria et perfecta [d. h. durch eine Kadenz auf der Finalis des betr. Kirchentones]; in impropria

Mit der Besprechung des Schlusses von Nr. XXVI haben wir, wie gelegentlich auch schon zuvor, die Frage nach dem Verhältnis von Text und Musik berührt, eine Frage, auf die im folgenden, vorzugsweise unter dem Gesichtspunkt der Tonartenlehre, noch näher eingegangen sei. In welchem Ausmaße Lechner die Kirchentöne ihrem traditionellen Affektcharakter entsprechend verwendete, kann bei der verhältnismäßig geringen Anzahl von Beispielen, welche innerhalb der vorliegenden Sammlung verfügbar sind, zwar nicht erschöpfend beantwortet werden; doch zeigen, neben dem bekannten „traurigen" Affekt der auf *e* schließenden Modi[1] und dem traditionell „heiteren" Charakter des 7. Kirchentones (von dem sich der 8. tonus mit seiner „mittleren" Affektlage niemals so gegensätzlich abhob wie dies für die plagalen Modi der Finales *d* und *f* im Verhältnis zu ihren authentischen gilt), 1. und 2. wie auch 5. und 6. tonus noch gewisse Unterschiede. Dem 1. Kirchenton zugewiesen sind in Nr. I, XI und XXIV Texte, die offenbar als „verba laudis" gelten können; auch Nr. II, III, XII und XXIII verwenden diese Tonart zu Texten, die keineswegs zum „Traurigen" hin tendieren. Diese Tendenz zeigen hingegen mehr oder weniger stark die Texte der im 2. tonus transpositus *(g-re)* komponierten Motetten Nr. IV, XIII und XXV; ausgenommen bleibt, infolge der Transposition des 2. Kirchentones in die Oberoktave seiner regu-

---

vero, peregrina aut imperfecta idem fieri non potest, propterea quod hae clausulae . . . ipsam Harmoniam quasi suspendant, traducantque in eam formam, ut auditores, spe atque expectatione futurorum detenti, perfectius quid, in quo finis statuatur, expectent . . . Et etiamsi contraria [dem Satz *In fine videbitur cuius toni* zuwiderlaufende] apud bonos autores exempla inveniantur; illa tamen, qui Harmoniae cum oratione consensum examinaverit, inveniet, nec temere nec absque gravissimis causis, usurpata". Auch Dressler (*Practica Modorum explicatio*, cap. 8; *Praecepta musicae poeticae*, cap. 14; *Musicae practicae elementa*, II, 7), Hofmann (a.a.O., cap. 6) und Schneegass (a.a.O., II, 7) weisen auf die Möglichkeit irregulärer Schlüsse und damit auf die Möglichkeit von Irrtümern hin, wenn mehrstimmige Kompositionen nur nach ihrer Finalis beurteilt werden; doch sind solche irregulären Schlüsse „formatis antea clausulis in sede finali propria" (Schneegass) für den kundigen Hörer leicht zu erkennen. – Selbstverständlich erscheinen sie nicht nur, wie in den obengenannten Fällen, als musikalische Illustration von „Hoffnung und Erwartung", sondern auch einfach in ihrer Eigenschaft als regelwidriges Verfahren: so etwa in Lassos Motette *Lauda Jerusalem Dominum – Qui emittit eloquium suum – Emittet verbum suum – Non fecit taliter* (GA XVII, S. 70 ff.; 5. tonus). Lasso vertont hier die Schlußworte des ganzen Werkes („et iudicia sua non manifestavit eis": IV. pars, Takt 13 ff.) nicht, wie es der grammatischen Struktur dieses Satzes entspräche, in einem Zuge, sondern in zwei deutlich voneinander geschiedenen Abschnitten: von diesen hebt der erste („et iudicia sua") sowohl durch seine Melodik (Quarte *c''–f''* bzw. *c'–f'* in Superius I und Tenor) als auch durch zweimalige Kadenzierung auf der Finalis die grundlegenden Eigentümlichkeiten des 5. tonus offenkundig hervor; im Gegensatz hierzu illustriert Lasso den Text „non manifestavit eis" sowohl durch Einführung leiterfremder Tonstufen (*cis, fis, es*) als auch dadurch, daß er Kadenzen auf der Finalis nicht nur im Verlauf des Abschnittes vermeidet, sondern sie sogar am Schluß (d. h. hier am Ende des ganzen Werkes) umgeht.

[1] Nr. V stellt, als an einen choralischen cantus firmus gebundene Komposition, eine Ausnahme hiervon dar.

lären Lage, Nr. XXVI[1]. Auch die im 6. Modus vertonten Texte erscheinen, den eindeutig „heiteren" Texten der im 5. Kirchenton komponierten Motetten Nr. XVI und XVII gegenüber, mindestens von gedämpftem, wenn nicht – wie in Nr. VII und XIX – von offenbar „traurigem" Affekt. Für die Komposition von Nr. X im „genus chromaticum" endlich gaben wohl die Textstellen „O quam suavis est" und „pane suavissimo" den Ausschlag[2].

Die Lehre von den authentischen und plagalen Kirchentönen wird also nicht nur satztechnisch, sondern – wie es scheint, wenigstens in großen Umrissen – auch noch in bezug auf die herkömmlichen Affektcharaktere der einzelnen Modi beachtet, Charaktere, unter denen sich besonders diejenigen des 1. und des 6. Modus vom Charakter der modernen Tongeschlechter unterscheiden[3].

Darüber hinaus stellt Lechner, weit entfernt von einer „oft spröde erscheinenden Zurückhaltung im Ausdruck" (S. XII), an zahlreichen Stellen auch den bildlichen oder affektiven Gehalt einzelner Textworte durch absichtliche Verletzung von Regeln der jeweiligen Tonart musikalisch dar. Auf die in Nr. XV (Superius, Takt 9–11) vielleicht angewandte Figur der „Hyperbole" wurde bereits hingewiesen; eine „mixtio toni" bewirkt diese Figur zweifellos in Nr. VI, wo zu den Worten „Et nunc clamemus in coelum" (Takt 19–21) der Tenor aus dem bisher eingehaltenen plagalen Ambitus bis zur Oktave oberhalb der Finalis aufsteigt und somit in den Bereich des authentischen Kirchentones übergreift. Eine durch den Text „Tota die contristatus ingrediebar" motivierte „Hypobole" findet sich in Nr. VII (6. tonus): hier bewegt sich zu Beginn des zweiten Teiles der Superius ständig an der untersten Grenze seines regulären Tonumfanges, und auch der Tenor durchläuft lediglich die unterhalb der Finalis *f* liegende Quarte[4]. Zu beachten sind ferner

---

[1] Vecchi, a. a. O., p. 9, führt im Anschluß an die herkömmliche Charakterisierung des 2. tonus aus, daß dieser durch Versetzung in die Oberoktave seiner regulären Lage „heiter" werden könne, „perche i movimenti verso l'acuto sono sempre più allegri che nel grave, et se sia vero, vedassi l'essempio notabile del Palestina [!], cioè *Vestiva i colli*, il quale è del Secondo Tuono una ottava più alta, e pur non vi s'ode un minimo segno di mestitia, anzi che chi lo canta ò chi l'ode, si rimpie d'allegrezza e di consolatione".

[2] Vgl. Hofmann, *Musicae practicae praecepta*, [3]Hamburg 1592, cap. 4, über die Einführung der „voces fictae": „Hae voces fictae suavitatis, varietatis, novitatis et saepissime necessitatis causa, propter textum, . . . insertae cantui, sumuntur ex genere Chromatico, quod . . . semitioniis abundat." Vgl. die auch in vorliegender Sammlung (Nr. XXVII, Takt 12 f.; Nr. XIV, Takt 16–18 sowie in der Parallelstelle am Schluß des dritten Teiles) belegte Einführung tonartfremder Halbtöne zu *dulcedo, suavitas, amor* und sinnverwandten Worten.

[3] Der affektive Gegensatz von 1. und 2. Kirchenton tritt auch noch in Spätwerken Lechners, wie dem *Hohelied Salomonis* (1. tonus) und den *Deutschen Sprüchen von Leben und Tod* (2. tonus transpositus) deutlich zutage.

[4] Ein noch eindrucksvolleres Beispiel bietet Lechner im 3. Teil seiner *Deutschen Sprüche von Leben und Tod*, wo sich zum Text „Wir Menschen reisen / gleich armen Waisen . . ." der Superius nur im Ambitus *b–g'*, d. h. ständig unterhalb der Finalis

die zahlreichen irregulären Kadenzen, die im Verlauf der Motetten bei Gelegenheit eintreten: so etwa phrygische Klauseln, wie Lechner sie in Nr. IV (Takt 7) zur Einleitung der Textphrase „quia peccavimus", ferner im zweiten Teil dieser Motette (Takt 18) sowie in Nr. XII (II. pars, Takt 5 f.), Nr. XXIII (Takt 7 f., 9, 10 f.), Nr. XXIV (Takt 23) und Nr. XXV (Takt 15 f.) jeweils gegen die Regel der Tonart einführt, um Textstellen, die von Bedrängnis, Demut, Bitte, Erbarmen oder auch, wie in Nr. III, Takt 5, von Liebe handeln, nachdrücklich hervorzuheben. Irreguläre Klauseln anderer Art finden sich in Nr. IV, Takt 12 als Kadenz auf dem Subtonus der Finalis („veniam petimus, quam non meremur") sowie im zweiten Teil dieser Motette als quasi-Kadenz auf der Oberquarte („Si exspectas, non corrigimur"). Dieselben für den 1. und 2. Kirchenton als „clausulae peregrinae" belegten Kadenzen[1] treten in Nr. XXVI, Takt 15–18, zu den Worten „in tempore malo" auf, und auch die Worte „ad negandum" (Nr. XVIII, II. pars, Takt 11), „conturbaverunt me" (Nr. XV, Takt 16 f.) und „intacta nesciens" (Nr. XXX, II. pars, Takt 17) werden durch Kadenzen auf *g* im 6. bzw. auf *d* im 3. (oder 4.) und auf *f* (wenngleich als „cadenza fuggita") im 8. tonus „anschaulich" dargestellt[2]. Nr. IV (Finalis *g-re*) bildet in den Takten 11–17 des zweiten Teiles nacheinander Kadenzen auf *f, g, d* und *f*, läßt also auf eine irreguläre Kadenz zunächst zwei reguläre Klauseln, zum Schluß des Abschnittes jedoch wiederum eine „clausula peregrina" folgen, offenbar, um durch diesen fortwährenden Wechsel den Text „et si vindicas, non duramus" musikalisch zu illustrieren[3]. Aber auch gegen Ende von Nr. I (II. pars, Takt 19 ff.) erscheinen neben den regulären Klauseln des 1. tonus transpositus – *g, b* und *d* (Oberquinte) – die „clausulae peregrinae" auf *f* und *c*. Die Bedeutung dieser Kadenzen erschließt sich wohl aus der Struktur des Satzes, dem sie hier eingeordnet sind: sie treten jeweils am Schluß einer zuerst im Bassus, dann (über dessen Haltetönen) im Tenor fast ostinatoartig wiederkehrenden

bewegt. Dasselbe findet sich aber schon bei Caspar Othmayr, der in seinem Tricinium *Humilem te coram Deo ostende* (hg. v. H. Albrecht, Das Erbe deutscher Musik, Bd. 26, Frankfurt a. M. 1956, S. 108), einem im 8. tonus komponierten Werk, den Superius ebenfalls für die Dauer des ganzen Stückes auf die tiefen Lagen unterhalb der Finalis beschränkt.

[1] Dressler, *Praecepta musicae poeticae*, cap. 9.

[2] Zu Nr. XVI vgl. die Vertonung derselben Worte in Lassos Motette *In me transierunt* (GA IX, S. 49 ff.), Takt 26–32, wo die Melodik der Fauxbourdon-Abschnitte Takt 28–32 (stufenweise Bewegung erst der jeweiligen Oberstimme im Ambitus *d'–a* bzw. *d''–a'*, dann des Bassus von *a* abwärts nach *d*) ebenso wie die Folge dreier Kadenzen auf *a'* (bzw. *a*) und einer – nur durch die Stimmführung des Superius etwas verhüllten – Klausel auf *d'* eine textbedingte commixtio 1. toni vermuten lassen.

[3] Eine Parallelstelle bietet Lechner in seinen *Deutschen Sprüchen von Leben und Tod* (2. tonus transpositus), 1. Teil, Takt 14–19: zum Text „hin und her ländet" bildet er hier eine Folge von Kadenzen auf *g, g, f, d, g* (Schluß); vgl. auch die Komposition des Textes [„ante faciem frigoris eius] quis sustinebit?" in Lassos schon genannter Motette *Lauda Jerusalem Dominum*, II. pars, Takt 38–48.

kurzen Melodiefloskel ein. Wiederholungen solcher Floskeln auf wechselnden Tonstufen begegnen – als eine sowohl von der „imitatio tubarum" als auch von der absichtlich „schlecht" klingenden Wiederholung ein und desselben Intervalles funktional unterschiedene Art der „Redictae" – schon bei Meistern des frühen 16. Jahrhunderts gerade in der Doxologie sowie andernorts, wo im Text von Wiederholung oder langer Dauer eines Vorganges die Rede ist[1], und es mag wohl in Lechners Absicht gelegen haben, den Gehalt der Worte „[in saecula] saeculorum, Amen" nicht nur durch „Redictae"-artige Melodik und durch die zum Schluß eintretende Langmensurierung des Bassus, sondern auch durch Einführung sämtlicher an dieser Stelle möglicher Kadenzen, sowohl der regulären als auch der irregulären[2], musikalisch zu versinnbildlichen.

Auch die textbedingte „commixtio tonorum" findet sich mit gewichtigen Beispielen vertreten. Eine solche „commixtio" bedeutet in Nr. II, Takt 8–11, unmittelbar nachdem durch eine Klausel von Superius und Tenor auf *d''* bzw. *d'* das Exordium entsprechend der Repercussio des 1. tonus transpositus beendet worden war, der Einsatz des Imitationsmotives „non erat cum eis" von *b, f'* und *c''* aus; auch die melodische Gestalt dieses Motives verrät mit dem Durchmessen des Ambitus *a–d'–c'–f* im Bassus und mit den in Takt 9 und 11 zwischen den Oberstimmen entstehenden kadenzähnlichen Wendungen die Einführung einer nicht mehr auf *g-re,* sondern auf *f-ut* bezogenen Tonart[3], welche jedoch mit der Bildung einer „cadenza fuggita"

[1] So z. B. bei Josquin, *De profundis* (8. toni; hg. v. F. Blume, Das Chorwerk, Heft 33, Wolfenbüttel 1935), Takt 54–59 („et propter legem tuam / sustinui te Domine"), auch II. pars, Takt 13–27 („A custodia matutina usque ad noctem speret Israel in Domino"), ferner daselbst Takt 69–76 („in principio, et nunc, et semper"); vgl. auch Stoltzer, *Beatus vir qui non abiit – Non sic impii* (hg. v. H. Albrecht und O. Gombosi, DDT 65, Leipzig 1931, S. 64 ff.), II. pars, Takt 96–104 („et nunc, et semper"); ferner vom selben Meister *Benedicam Dominum* (ebd., S. 78 ff.), Takt 6–10 („in omni tempore"); auch die Vertonung des Textes „et veritas Domini manet in aeternum" (vielfache Wiederholung des durch alle Stimmen laufenden „Euouae" 5. toni) in Stoltzers Motette *Laudate Dominum omnes gentes* (ebd., S. 130 ff.) ist hier zu erwähnen; vgl. ferner Clemens non Papa, *Ecce quam bonum* (hg. v. K. Ph. Bernet Kempers, CMM 4, I/4, S. 28 ff.), Takt 55–66 („et vitam usque in saeculum"); ähnlich in Clemens' *Missa Misericorde* (CMM 4, I) die Vertonung des Textes „Cuius regni non erit finis". Auch Lassos Motetten bieten Beispiele: so etwa *Benedicam Dominum – In Domino laudabitur* (GA IX, S. 174 ff.), Takt 9–16 mit der Melodieführung des Cantus („in omni tempore") und Takt 21–50 mit der ständigen imitatorischen Wiederholung eines kurzen Motives („semper laus eius in ore meo"); vgl. auch *Congratulamini-Tulerunt Dominum meum* (GA XIII, S. 10 ff.), Takt 28–41 („quia quem quaerebam"), *Conserva me Domine – Sancti qui sunt* (GA XVII, S. 101 ff.), Takt 19–23 („quoniam speravi in te"), *Domine non est exaltatum cor meum – Sicut ablactatus est* (ebd., S. 116 ff.), II. pars, Takt 41–50 („in saeculum").

[2] Eine Kadenz auf *a* verbietet sich, des „traurigen" Charakters der auf der „vox" *mi* gebildeten Klauseln wegen, hier von selbst.

[3] Als Beispiel derselben „commixtio" (eines unter vielen!) seien die Takte 94–108 der Motette *Nulla scientia melior – O quam necessaria discussio* von Cyprian de

auf *g* (Takt 12 f.) alsbald wieder zugunsten des 1. tonus transpositus verlassen wird; ein ähnlicher Vorgang vollzieht sich sogleich nochmals durch Bildung einer quasi-„clausula peregrina" auf *c* („alii discipuli") und durch die anschließende Rückkehr zur „Haupttonart" vermittels einer Kadenz auf d^1. Als durch den Text „congregati sunt inimici nostri" bedingte commixtio 2. toni transpositi lassen sich an der Einführung einer um die Quinte *re-la* zentrierten Melodik *(g-es'–d'–g)* im Tenor, an der Einführung der Oktave *g–g'* im Altus und der Quarte *g'–d'* im Superius, endlich an der Bildung einer abschließenden Klausel auf *g'* (deren Penultima ebenfalls akzidentell zu erhöhen ist) die Takte 3–6 des zweiten Teiles der im 6. Kirchenton stehenden Motette Nr. VI erkennen. Dasselbe gilt von Takt 19–21 des 2. Teils der ebenfalls dieser Tonart zugehörigen Motette Nr. XVIII, wo zum Text „et periurem" im Altus und Tenor I eine aus der Quinte *d'–g* gebildete Melodik, im Superius nach langem Aushalten des Tones *g'* eine Klausel auf demselben eintritt. Auch innerhalb des 8. Kirchentones der Motette Nr. IX bedeutet in Takt 17 f. die Einführung einer von *f* und *c''* ausgehenden Imitation von Tenor und Superius (in ihrer Wirkung verstärkt durch die kadenzartige Wendung zu Beginn von Takt 18) eine durch den Text „praevalui adversus eum" motivierte commixtio.

Aber auch die ostentative Beachtung von Eigenarten eines Kirchentones kann zur Darstellung bestimmter Texte dienen. So erscheint in Takt 35–37 des Superius von Nr. XXII (8. tonus), unmittelbar nachdem zum ersten Mal in dieser Stimme eine Kadenz auf der Repercussa *c''* gebildet wurde, eine nur im Ambitus *c''–g'–c''*, dem Repercussionsintervall des 8. Kirchentones, sich bewegende Melodiephrase; auch durch die rasch aufeinander folgenden „cadenze fuggite" des Superius und Tenor I auf *c''* bzw. *c'* und die abschließende vollständige Kadenz auf der Finalis wird die Repercussio verdeutlicht. Offenbar sucht Lechner durch bewußte Herausstellung gerade dieses als hervorragendes Erkennungsmerkmal des jeweiligen Kirchentones geltenden Intervalles[2] den Text „in tempore constituto festivitatis nostrae" musikalisch darzustellen; Vorbilder dieses Verfahrens finden sich nicht nur bei Lasso[3], sondern bereits bei Stoltzer, der in seiner ebenfalls im

---

Rore (Eitner, *Sammelw.* 1544a, Nr. 1) erwähnt („Nihil recte existimat qui se ipsum ignorat").

[1] Auch hier fehlt der Penultima *c'* (Altus, Takt 15) das zusätzliche Accidens.

[2] Definitionen und Beschreibungen der (für die einzelnen Kirchentöne mit dem Merkvers „Pri re-la, Se re-fa . . ." etc. eingeprägten) Repercussio finden sich in zahlreichen Traktaten des 16. Jahrhunderts; auf die Bedeutung der Repercussionen für die mehrstimmige Musik weist besonders Dressler in cap. 6 und 7 der *Practica Modorum explicatio* sowie in cap. 11 der *Praecepta musicae poeticae* hin.

[3] In der Motette *Ego sum qui sum – Ego dormivi* (GA XIII, S. 4 ff.; 2. tonus transpositus) exponiert der Abschnitt „Sed in lege Domini voluntas mea est" (Takt 24–34) in scharfem Kontrast zur vorausgegangenen „clausula peregrina" auf *f* („cum impiis") die regulären Kadenzen *d* (Unterquarte), *b, g, g,* von denen nur die

8. tonus komponierten Psalm-Motette *Laudate Dominum omnes gentes* (DDT 65, S. 101 ff.) die typischen Kennzeichen des 8. Kirchentones – melodische Repercussio *g'–c'' (g–c')* mit entsprechender Kadenzfolge sowie die für 7. und 8. tonus charakteristische reale Imitation in der Unterquinte – erst absichtlich vermeidet, um sie dann beim Erscheinen des Textes „et veritas Domini manet in aeternum" (Takt 50–67) desto eindrucksvoller hervortreten zu lassen.

Andere, nicht durch die Eigentümlichkeiten der Kirchentöne bedingte Arten musikalischer Textinterpretation seien nur kurz erwähnt: so die „imitatio tubarum"[1], die Verwendung des Fauxbourdonsatzes, punktierter Rhythmen (mehrmals in Nr. XIV), melodischer Katabasis oder tiefer Lagen im Sinne eines „Topos der Selbstverkleinerung"[2], melodischer Gegenbewegung („adversum me" bzw. „adversus" in Nr. VII und XII) sowie des in Nr. XV, Takt 23 f. zum Text „dereliquit me virtus mea" wohl seiner „Primitivität" wegen eingeführten Satzes nota contra notam[3]. Hinzuweisen ist ferner auf die mit Doppelleitton-Quarten-Parallelführung der „clausula cantizans" und „altizans" gebildeten Kadenzen in Nr. VI (II. pars, Takt 22: „et disperge illos", gemeint die Feinde), Nr. XII (Takt 22 f.: „umbrae mortis") und Nr. XIV (Takt 30: „durae"; außerdem II. pars, Takt 25 f. und 29: „felle . . . satiavit amaro" und „pectus ut hauriret")[4] sowie auf die affektiv bedingte

beiden letzten durch textliche Zäsur bedingt sind. – Auch das wiederholte, fast ostinatoartige Auftreten der für den 1. tonus charakteristischen Melodieformel *d–a–b–a* (bzw. *g–d'–es'–d'*) in der Motette *Quam magnificata sunt – Beatus homo* (GA XVII, S. 7 ff., 1. tonus transpositus; II. pars, Takt 18–33) ist durch den Text „et de lege tua [docueris eum]" bedingt.

[1] Als solche – und damit als musikalische Darstellung des Textes „irae tuae, et terrores tui" – zu erkennen sind durch quasi-ostinate Führung von Bassus und Tenor (als jeweils real tiefster Stimme) sowie durch zahlreiche Tonwiederholungen (besonders im Superius) die Takte 11–15 der Motette *In me transierunt* (Nr. XV; vgl. die analoge Vertonung des Textes „et terrores tui" in Lassos gleichnamiger Motette); dieselben Kennzeichen sowie eine Reihe von Intervall-Wiederholungen charakterisieren auch die Takte 7–11 der Motette Nr. XIX als eine durch den Text „in die illa" (gemeint der Jüngste Tag) bedingte „imitatio tubarum".

[2] S. hierzu B. Meier, a. a. O.; als Beispiele in vorliegender Sammlung erwähnt seien Nr. VI, II. pars, Takt 28 f., Superius („noster" mit Quintsprung *a'–d'*); Nr. VIII, II. pars, Takt 16 („mansuetos"); Nr. XI, Takt 25–27 („Carmina pauca tibi numeris inclusa sonoris / Offero" nur von tiefen Stimmen vorgetragen, während der Superius pausiert); Nr. XIII, Takt 19 f., 26 f. („Respice in me et miserere mei" und „quoniam unicus et pauper sum ego" jeweils zuerst von den tiefen Stimmen vorgetragen).

[3] S. hierzu F. Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, Musica Disciplina VIII, 1954, S. 146 (Hinweis auf Tinctoris' Charakterisierung dieser Satzweise als „ridiculosum" und „puerile").

[4] Vgl. den Gebrauch solcher Stimmführung in Pores Motette *O fortuna potens – Haec aufert iuvenes* (München, Bayer. Staatsbibl., Mus. Ms. B, Nr. 21), Takt 55 („cladibus afficit") und im 6. Responsorium der Konzils-Preces von Jacobus de Kerle (hg. v. O. Ursprung, DTB XXVI, Augsburg 1926), Takt 50 f. („ab iniquitatibus nostris").

Verwendung dissonierender Vorhalte (besonders 6 5 oder $\frac{6\ 5}{4\ 3}$), die, im Gegensatz zur heutigen Gewöhnung des Ohres an weitaus stärkere Wirkungen, für den Komponisten des 16. Jahrhunderts bereits „vitia"[1] darstellen. Besonders reich an solchen Dissonanzbildungen ist die Motette *Huc me sydereo* (Nr. XIV): so in Takt 13–15 („hic me crudeli vulnere"; die Bildung von Kadenzen auf *d'* und *a'* weist außerdem auf eine commixtio 1. toni), ferner in Takt 30 („durae"), vor allem aber in Takt 17–23 des zweiten Teiles („felle sitim magni regis [satiavit amaro"]). Auch Nr. XIX, Takt 6 f. („de morte aeterna"), Nr. XXX, III. pars, Takt 14 („abhorruit") und Nr. V, Takt 19 („mortem") sind in diesem Zusammenhang zu erwähnen; letztgenannte Stelle hat mit ihrem in der Oberstimme liegenden Halbtonschritt *f'–e'*, der zugleich einen Vorhalt 6 5 über dem Baßton *a* bildet, eine bemerkenswerte Parallele in Lassos Vertonung des Textes „et dixerint vobis omne malum"[2]. Von besonderem Interesse ist auch die Gegenüberstellung „alten" und „neuen" Stiles, wie sie sowohl in Lassos Vertonung der Worte [„Ecce Domine,] tu cognovisti omnia novissima et antiqua"[3] als auch in Lechners Komposition des Textes „Junior fui, etenim senui" (Nr. XXVI, II. pars, Takt 1–7) beobachten läßt. Als Merkmale des „neuen" Stiles erscheinen bei Lasso Minima-Mensurierung, rhythmische Selbständigkeit der Stimmen und dissonierende Vorhalte (6 5, $\frac{6\ 5}{4\ 3}$, 4 3), bei Lechner Minima-Mensurierung, Melismatik, Imitation vorwiegend „post minimam" und Kadenzierung mit dem üblichen Diskant-Vorhalt; den „alten" Stil charakterisiert Lasso durch Men-

[1] Zur Verwendung der Sexte als Konsonanz s. Ornitoparch, *Musicae activae micrologus,* Leipzig 1517, III, 4, 15. Regel: „Bassus infra tenorem raro vel nunquam locetur in sexta, nisi mox sequatur octava". Vgl. auch Adrianus Petit Coclico, *Compendium musices,* Nürnberg 1552 (Faks.-Neudruck, Documenta Musicologica, 1. Reihe, Nr. IX, Kassel und Basel 1954), „De compositionis regula: ... Etiam evitanda[e] sunt, sextae super octavam et decimam, quia satis durae sunt" (vgl. hierzu die als „dura" bezeichneten Beispiele von Sext-Akkorden); ferner: Dressler, *Praecepta musicae poeticae,* cap. 5: „Etsi 6 et 13 numerantur inter imperfectas consonantias, tamen debiliorem tertia et decima videntur referre harmoniam ... Sexta nisi infra se alias habet consonantias, imbecillior est quam ut suavem concentum edere possit, ideoque Bassus in stabili loco sextam vel 13 non recipit".

[2] *Beati pauperes – Beati pacifici* (Orlando di Lasso, Neue Reihe, Band 1, Kassel und Basel 1956, S. 11 ff.), II. pars, Takt 39 ff.; zur Vorhaltsbildung 6 5, mit Halbton in der Oberstimme, vgl. auch Cyprian de Rore, *Crudele acerba inesorabil morte* (hg. v. A. Einstein, *The Italian Madrigal,* Princeton 1949, Bd. III, S. 114 ff.), Takt 19 f. („pianto"). Weitere Belegstellen für textbedingte Verwendung von Dissonanzen finden sich bei Lasso in großer Zahl; von älteren Meistern seien die folgenden erwähnt: Clemens non Papa, *Missa Misericorde,* Agnus Dei, Takt 22–24 („peccata mundi"); Willaert, *Victor io, salve – Quis curare neget* (hg. v. H. Zenck, CMM 3, Bd. III, S. 92 ff.), Takt 124 f. („malis"); Rore, *O fortuna potens – Haec aufert iuvenes,* Takt 14 f. („atrox"); Othmayr, *Si turpis et carnalis* (Das Erbe dt. Musik, Bd. 26, S. 91 f.), Takt 12–15 („labore"); ders., *Dei beneficium* (ebd., S. 113 f.), Takt 21–29 („mortem et crucem").

[3] *Domine probasti me – Ecce Domine tu cognovisti* (GA IX, S. 34 ff.), II. pars, Takt 5–12.

surierung in Brevis- und Semibreviswerten sowie durch „contrapunctus simplex", Lechner durch Bildung von Kadenzen ohne Diskant-Vorhalt in einem streng nota contra notam gehaltenen Fauxbourdon, wie er in solch roher Gestalt sonst nur zum Text „[felle . . .] satiavit amaro" (Nr. XIV, II. pars, Takt 25 f.) eingeführt wird[1]. Hingewiesen sei endlich noch auf den terzlosen Schluß dieses Abschnittes; daß auch hierin ein beabsichtigtes „vitium" zu erblicken ist, mag durch die ebenfalls ohne Terz vollzogene Schlußbildung in Rores *Pater noster*[2] („Sed libera nos a malo") nahegelegt werden, und vielleicht weist auch die ausschließliche Verwendung „perfekter Konsonanzen" in Takt 1–4 von Josquins Motette *Misericordias Domini*[3] bereits in diese Richtung.

Als Ergebnisse unseres Überblickes – bei dem gewisse Fragen, wie z. B. diejenige nach der Herausbildung des Gegensatzes von Dur und Moll innerhalb der Kirchentöne, bewußt ausgeschlossen wurden – wären etwa folgende zu nennen:

1) Lechner unterscheidet, in Übereinstimmung mit der Musiktheorie seiner Zeit, deutlich zwischen authentischen und plagalen Kirchentönen; auch die traditionellen Affektcharaktere derselben scheinen für ihn noch weitgehend gültig zu sein.
2) Verwendet werden in den *Motectae Sacrae* nur die acht traditionellen Kirchentöne; „Aeolius" und glareanischer „Lydius" (Finalis *f*, aber *b-durum*)[4] fehlen samt ihren plagalen Tonarten.
3) Zahlreiche Stellen innerhalb der Motetten sind, nicht anders als auch schon bei älteren Meistern der niederländischen Schulen, in ihrem Bezug von Text und Musik nur von der Tonartenlehre her, d. h. als absichtliche Verletzung oder (seltener) auch als ostentative Beachtung gewisser für den jeweiligen Kirchenton gültiger Regeln zu verstehen.

Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, steht die mehrstimmige Vokalmusik selbst des späten 16. Jahrhunderts dem heutigen Hörer wohl beträchtlich ferner, als dies der erste Eindruck vermuten läßt. Durch ihre Fundierung auf den authentischen und plagalen Kirchentönen ist sie (trotz gewisser Unterschiede, die bereits von Theoretikern des 16. Jahrhunderts konstatiert werden) immer noch eng verbunden mit dem Gregorianischen Choral, einer

[1] Auch Lassos Motette *Junior fui, etenim senui – Declina a malo* (GA XV, S. 101 ff.) bietet diese Kontrastierung (Minimen-Melisma und „cadenza minima" am Schluß des Duos „Junior fui", „contrapunctus simplex" auf „senui"), verbunden mit der Gegenüberstellung hoher und tiefer Stimmen, wie sie sich schon in Stoltzers Vertonung dieses Textes (*Erzürne dich nicht*, hg. v. O. Gombosi, Das Chorwerk, Heft 6, Wolfenbüttel 1930; 5. Teil, Takt 1–6) findet.

[2] München, Mus. Ms. B, Nr. 13.

[3] *Werken van Josquin des Prés*, Motetten, Deel II, S. 118 ff.

[4] Die Gleichsetzung „lydisch (f-ionisch)" ignoriert gerade die von Glarean so nachdrücklich betonte Unterscheidung seines „Lydius" und „Hypolydius" vom traditionellen 5. und 6. Kirchenton.

Musik, deren theoretische und usuelle Kenntnis damals noch die Grundlage jeder höheren musikalischen Bildung darstellte[1]. Dieser fundamentalen Gemeinsamkeit der für den „cantus planus" ebenso wie für den „cantus figuratus" gültigen Tonartenlehre entspricht es, daß auch in der „Tonalität" der niederländischen Polyphonie rein melodischen Qualitäten – wie dem Ambitus der einzelnen Stimmen, den Quinten- und Quarten-species, den Repercussionen – immer noch eine überaus große Bedeutung zukommt; selbst die schon im modernen Sinne „harmonisch" auffaßbaren Kadenzen werden in ihrer Rangordnung und Abfolge weitgehend noch durch Prinzipien bestimmt, die letztlich von typischen Verläufen choralischer Melodik abstrahiert sind. Um zu einem – im Rahmen des Möglichen – adäquaten Verständnis niederländischer Polyphonie zu gelangen, bedarf es also einer Hinwendung der Aufmerksamkeit gerade auf Qualitäten, deren Beachtung dem modernen Hörer fremd geworden ist. Gründliches, durch dauernde Übung unterstütztes Studium des Gregorianischen Chorales und seiner in zahlreichen Schriften überlieferten Terminologie vermag jedoch das Ohr in hohem Maße wieder für diese Eigentümlichkeiten zu schärfen; und mag auch die Typik der von den einzelnen Kirchentönen repräsentierten Affekte sowie die Wirkung, welche ein Komponist durch absichtliche Verstöße gegen die Normen der jeweiligen Tonart hervorrief, niemals mehr so unmittelbar wie für den damaligen Hörer zu erfahren sein, so bedeutet doch die Erkenntnis, daß diese Affektcharaktere einstmals beachtet und diese Wirkungen einstmals gesucht wurden, daß sich also bereits die Meister der niederländischen Polyphonie weitaus stärker, als vielfach angenommen wurde, um die musikalische Darstellung von Bild- und Affektgehalt ihrer Texte bemühten, für das Verständnis ihrer Musik wohl einen bedeutsamen Gewinn an menschlicher Nähe.

---

[1] S. hierzu R. Molitor, *Die Nach-Tridentinische Choral-Reform,* Bd. I, Leipzig 1901, S. 191, 200 f.; ferner vom selben Verfasser: *Reform-Choral,* Freiburg i. Br. 1901, S. 1 f.. Molitor betont hier mit Recht, daß der Choral „bis ins 16. Jahrhundert der allgemeinen Musikwissenschaft eingereiht war", während er „nach 1600 immer mehr aus dem Gesichtskreis der ‚Musiker' von Profession" entschwindet, so daß „mit dem vollendeten Drittel des 17. Jahrhunderts . . . die letzte Erinnerung der früheren Gleichberechtigung und Zusammengehörigkeit der musica figuralis und plana dahin" ist.

Numerorum mysteria

von

FRITZ FELDMANN

Dieser Titel des seit 1583 vielfach neuaufgelegten Kompendiums „Petri Bungi Bergomatis“[1] soll nicht nur den Blick auf eine auch dem Musikwissenschaftler nützliche Hilfsquelle lenken und daran die Kontinuität der Zahlensymbolik sowie einige ihrer Wandlungen aufzeigen, sondern darüber hinaus Stand und Aufgaben einer kompositionstechnisch bezogenen numerus-Forschung überhaupt erörtern. So wenig nämlich die heutige Musikforschung sich dem Problem „Zahl“ im musiktheoretischen Sektor verschließt[2], so viel mit mathematischer Methode analysiert wird, so sehr ist die Frage umstritten, ob und inwieweit die Zahl als Symbol im Werkschaffen eine Rolle spielte oder nicht. Dabei soll der Frage, ob erst „in neuerer Zeit die Zahlensymbolik überschätzt“, ja eine „Nachwirkung des romantischen Denkens des 19. Jahrhunderts“ sei[3], nachgegangen werden; ist doch diese Behauptung erst dann beachtlich, wenn jenes symbolische Zahlendenken bis etwa 1750 nicht wesentlich feststellbar wäre, dagegen im 19. Jahrhundert ernsthaft nachgewiesen werden könnte. Das letztere wird kaum gelingen, weiß doch jeder, daß der Abscheu vor der Arbeit des Zählens gerade in der romantischen Schaffensauffassung kulminiert.

Wir stellen in den Mittelpunkt unserer Betrachtungen den numerus-Begriff und fragen: 1. Besaß die Zahl bis etwa 1750 eine so starke Bedeutung, daß sie bis in den Kompositionsvorgang hinein „wirken“ konnte? 2. Wie und wo zeigt sich dies?

---

[1] Der in Bergamo geborene, 1601 verstorbene Kanonikus der Kathedrale zu Bergamo Bongo (oder Bonges), lat. Bungus, ließ 1583 sein erstes Zahlenwerk *De mystica numerorum significatione,* Bergamo 1583 und 1584, Venedig 1585, erscheinen. Posthum wurde Petri Bvngi Bergomatis *Nvmerorvm mysteria* Lvtetiae Parisiorvm M DC XVIII in erweiterter Auflage gedruckt. Hiernach ist im folgenden zitiert, dabei ist die u- bzw. v-Schreibung der heutigen Norm angeglichen.

[2] Vgl. u. a. M. Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie,* Diss. Bonn 1955 (maschinenschr.).

[3] H. Chr. Wolff, *Die Musik der alten Niederländer,* Leipzig 1956, S. 89ff.

I. Die Tradition der „divini numeri" und ihrer Bedeutungen

Am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit reiht sich Dufays Zeitgenosse Nikolaus von Kues (1401–1464) in seinem Hauptwerk „Docta Ignorantia" all denen ein, die „omnem veritatis inquisitionem in numeris" [posuerunt]. Nach Pythagoras und den Platonikern nennt er unter den „nostri" Augustinus und Boethius und bekennt sich zu dem traditionellen Satz „numerum creandarum rerum in animo conditoris principale exemplar fuisse"[1]. Der damit gesetzte Beziehungszusammenhang führt hier von der sinnenhaften Welt der „Andersheit", des „Begrenzten", in die des Unbegreiflichen, „Infiniten", die dem Menschen nur als „Docta Ignorantia" zugänglich wird, und in der alles Gegensätzliche zusammenfließt. Das Wissen um die Tatsache dieses Zusammenhanges, das Erkennen der „Positivität des Unbegreiflichen"[2], wird bildhaft (in „De Visione Dei", XVI) als „Schatz im eigenen Acker" bezeichnet, der eben „mein Schatz" ist, mag er auch – um im Bilde zu bleiben – nicht hebbar sein. „Coniecturae" sind es, die „von unserem Geist ausgehen", wie andererseits „die Welt des Realen aus der unbegrenzten göttlichen Ratio" entspringt[3]. So gibt es für den Cusaner ein Schauen „supra omnem disciplinam mathematicam", das „über aller Vielheit, Zahlen und proportio harmonica" liegt; der strenge Mathematiker wird zum Mystiker, und in diesem Sinne ist die Zahl „symbolicum exemplar rerum"[4]: So sieht er in seinem „circulus universorum" die Vierzahl des Elementaren verbunden mit der potenzierten Drei als „Mysteria pluribus occulta" oder er verfolgt „symbolice" botanisches Wachsen in der Vierzahl „Keim, Blatt, Zweig, Baum", die in drei weiteren Etappen (ramus-herba-semen) nun bei der Schöpfer-Sieben angelangt, „erzeugend" und wiederum aufsteigend einen neuen Baum in der sich stets erneuernden Zehnzahl erreicht[5].

Daß bei den weniger tief denkenden Zeitgenossen des Cusaners zwar die Systematik der Stufenleiter 1. Sinne, 2. Ratio, 3. Intellectus, 4. mystische Schau fehlt, daß aber die gesamte mittelalterliche Zahlensymbolik weiterhin unerschüttert ist, vermag die später folgende Aufstellung der Zahlbedeutungen zu erweisen[6]. Wichtig bleibt dabei die Frage: Ändert sich die Inten-

---

[1] Nicolaus von Cues, *Docta Ignorantia*, I, 11. Neuausgabe von A. Petzelt, Stuttgart (1949), S. 15.

[2] Vgl. die Einführung von A. Petzelt, a.a.O. S. XXIIIff.

[3] Nicolaus von Cues, *De Coniecturis*, I, 3 vom Jahre 1440. Vgl. Petzelt, a.a.O., S. 124.

[4] Vgl. Cues in der Ausgabe Petzelt, 1. Band, S. 126, auch S. 279 *(Apologia D. I.)*.

[5] Ausgabe Petzelt, a.a.O., S. 170. Auch in den Predigten geht Cusanus auf Zahlensymbolik ein. Vgl. J. Koch, *Cusanus-Texte*, I. Predigten, Heidelberg 1942, S. 66 und S. 125 [Zahl 3 und 4]; betr. Zahl 7 S. 70.

[6] Eine Aufzählung all der Musiktheoretiker, die ebenfalls den Satz von der Zahl als „principale exemplar in animo conditoris" bringen, würde hier zu weit führen (um nur ein Beispiel zu nennen, sei auf Pseudo-Aristoteles, in Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi*, I, S. 270 verwiesen). Auch auf Varianten wie die

sität des Verhältnisses zur Zahl in der nachmittelalterlichen Zeit und von wann ab? Zarlinos Satz „tutte le cose create da Dio furno da lui col numero ordinate" läßt kaum entscheidende Veränderungen ahnen, namentlich auch darin nicht, daß unzählige göttliche Geheimnisse der Schrift nur „col mezo de i numeri si uengono a discoprire"[1]. Daß dies keine bloße Redensart des großen Willaert-Schülers war, darf wohl angenommen werden. Genaueren Einblick aber in die Zahlenauffassung des 16. Jahrhunderts gestattet uns das Vorwort zur Neuausgabe der „Arithmetika theologoumena" von Jamblichus, die 1543 als Dokument intensiver humanistischer Pythagoras-Tradition im Druck erschien. Hier ist mehr als einmal betont, um wieviel „würdiger" die „divina numerorum ratio" sei, wenn auch die normale Rechenkunst im „bürgerlichen Leben mehr angewendet" würde[2]. Das Bemühen der „Theologen auch unserer Religion" habe das „in den Zahlen Verborgene und in tieferen Adern der Philosophie Versteckte" erforscht: „Wie wir daher auch die vom Körperlichen freien Dinge für weit wichtiger anzusehen pflegen, da diese eher dem Göttlichen zuzugehören pflegen als das, was körperlicher und irdischer Wirklichkeit verhaftet ist, so überragen diese theologischen Zahlenbetrachtungen an Würde und in der Anwendung die von den Griechen ‚logistisch' genannte Art des Zahlenumgangs bei weitem."[3] Der Vorrang der „göttlichen Zahlen", der „Arithmetika theologoumena", gegenüber der „civilen", „logistischen" Arithmetik im heutigen Sinne ist ähnlich wie bei Cusanus vorhanden und dies in dem weltoffenen Entdeckungszeitalter des 16. Jahrhunderts. Daß sich die Anhänger der „ars perfecta" wie Coclico von den älteren „musici mathematici" distanzierten[4], richtet sich gegen die

---

des J. von Lüttich (in Coussemaker II, 224), daß „artifex natura" auf „Befehl des Schöpfers sich diese Zahl angeeignet hat", daß Natur nun die unlösliche Fessel der 4 Elemente trägt, kann nicht eingegangen werden, ebenfalls nicht auf theologisch-philosophische Außenseiter wie den Franziskaner Zorzi (Georgius Venetus) – 1460–1540 –, dessen *Harmonia mundi* (1525) wegen viel heidnischer Mystik und Kabbala auf Widerstand stieß.

[1] Zarlino, *Istitutioni harmoniche*, 1558, I. Cap. 12.

[2] „In civilium rerum commutatione majorem usum habeat supputandi ratio", heißt es in der Vorrede des Jamblichus-Druckes, dessen Titel folgendermaßen lautet: [Griechische Buchstaben] *Ta Theologoumena tes arithmetikes.* [lat.:] Habes hic o studiose lector, novum opusculum antehac nusquam excusum, in quo ita Numerorum ratio explicatur, ut non sit obscurum intelligere hanc arithmeticam ad interiorem illam de philosophia disputationem, quam Theologiam veteres vocabant, conferre plurimum. Parisiis. Apud Christianum wechelum sub scuto Basiliensi . . . M. D. XLIII.

[3] „divina hac [civili] numerorum ratione dignior aestimanda . . . Itaque quemadmodum res mole corporea vacantes, praestantiores longe judicare solemus, utpote quae ad divinitatem accedant propius, quam ea quae corporeae terrenaeque concretioni sunt immersa, ita . . . [griechische Buchstaben:] arithmetikes theologoumena [lat.:] dignitate et tractatione logisticam Graecis dictam supputandique rationem multo antecellunt. In iis siquidem divina illa vis explicatur, quam Pythagoras et veteres philosophi plerique omnes numeris tribuerunt."

[4] Vgl. A. P. Coclico, *Compendium musices,* Neudruck hg. von M. F. Bukofzer,

„Arithmetika theologoumena" gewiß nicht, sondern geschah wohl aus einer verständlichen Überbewertung des Neuen, ihrer stärker affekthaltigen Tonsprache heraus.

Die göttliche Herkunft der Zahlen bleibt vielmehr noch lange unangetastet. Erst Mattheson zeigt hier das Ende einer alten Tradition in aller Schärfe[1]. Dies ist um so bemerkenswerter, als gerade er eine andere, ebenfalls sehr alte Tradition – den Zusammenhang von Musik und Rhetorik – noch begeistert befürwortet. Sein Spott gegen die „Zahlhelden"[2] zeigt an, daß er einer nicht kleinen älteren Richtung gegenüberstand[3], heißt es doch in seiner Besprechung der Werckmeisterschen „Paradoxal-Diskurse": „Da werden die Zahlen göttlich und Englisch genennet . . . Das Ärgste ist, daß der liebe, fromme, selige Mann, dessen Schriften ich sonst hoch schätze, noch darauf fluchet und schweret: es lägen diese Geheimnisse und Bilder würcklich und wahrhafftig in den Zahlen, das seyn keine Einbildungen." Diese wenigen Worte, die durch viele andere Matthesons ergänzt werden könnten, zeigen die damals unüberbrückbare Kluft zweier Zeitalter: Was den einen heilig war – und wir dürfen gewiß Bach darunter rechnen[4] –, das war für die anderen nichts als „Fratzen".

Kassel 1954, S. 15: „Secundum genus, est eorum qui sunt Mathematici . . . artis vim intelligunt . . ., non suavitatem . . . Ex quibus . . . Tinctoris . . . Dufay . . . In tertio genere . . . sciunt . . . omnes omnium affectus exprimere . . . Inter hos Iosquinus . . ." S. a. W. Ehmann, *Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration,* Berlin 1936, S. 158 ff. Das Gemeinsame tritt hier zugunsten einer scharfen Herausarbeitung der Unterschiede zurück.

[1] Vgl. hierüber Vogel, a. a. O., S. 55; W. Braun, *J. Mattheson und die Aufklärung,* Diss. Halle 1951 (maschinenschr.).

[2] So in seiner Besprechung der *Disputatio musica de divisione monochordi* des Abdia Trev (vgl. Vogel, a. a. O.). Matthesons Spott gegen die „Zahlhelden" betrifft nicht etwa nur die alte Auffassung „göttlicher Zahl-Kräffte", sondern noch häufiger alle ins Musikalische übertragenen „Meßkünste", von denen er wünscht, daß sie „bloß zu mechanischen Dingen, bey braven Kirchen- Häuser- u. Schiffbauern" angewendet würden, „und nur die Rede- Dicht- und Tonkunst, die über ihren Gesichtskreis gehen, fein in Frieden lassen wollten" (S. 237f. im *Plus ultra,* 1754). Hier finden sich in der Besprechung der *neuen Zahltheorie 1739* noch ähnliche Formulierungen.

[3] Mattheson, *Das Forschende Orchestre oder desselben Dritte Eröffnung* (1721), S. 156f.: „Wer ein mehreres von diesen Zahl-Kräfften lesen will, der nehme Meursii, *Denarium pythagoricum,* Weigelii, *Terractyn,* Bruni, *Monaden* etc. vor, so wird er ein braver Mann werden . . . Vide J. F. Riedener, *Von der Geheimnissreichen Zahl Sieben.* Ich habe dieser Fratzen genug gelesen . . ." Demnach war der älteren Generation die Heiligkeit der Zahlen noch unantastbar, und es scheint noch Mut dazu nötig zu sein, hiergegen zu opponieren, d. h. nicht „brav" sein zu wollen.

[4] Vgl. F. Blume in MGG, Art. *Bach* (I, Sp. 1031, wo auf J. J. Schmidt, *Biblischer Mathematicus Oder Erläuterungen der Heil. Schrift aus den Mathematischen Wissenschaften,* Züllichau, 1736, hingewiesen wird). Über *Bachs Zahlensymbolik, an seinen Passionen untersucht,* schrieb M. Jansen, Bjb. 1937, S. 96ff.; in neuerer Zeit F. Smend, *Luther und Bach,* Der Anfang, Eine Schriftenfolge der Kirchl. Hochschule Berlin, Heft 2, Berlin 1947; ders., *J. S. Bach, bei seinem Namen gerufen,* Kassel 1950; ders., *Joh. Seb. Bach, Kirchen-Kantaten,* Berlin-Dahlem 1950.

Von diesem Endstadium her gesehen, zeichnet sich das anfangs zitierte Kompendium des Bungus als ein Dokument unbestrittener numerus-Geltung in der Zeit des späten Palestrina, aber auch im Italien Monteverdis ab. Unbestritten deshalb, weil dieses „Opus maximarum rerum" die nirgends abweichende Meinung der „catholica ecclesia" wiedergibt[1]. Es wäre also durchaus verfehlt, das Buch in die Reihe der von Morhof mit „Enthusiasten" bezeichneten Mystiker von Paracelsus bis Böhme einzureihen[2]. Das Werk ist keineswegs der Ausdruck einer sektiererischen Einzelerscheinung und unterscheidet sich in dieser Hinsicht scharf von dem Zahl-Werk des Engländers Henricus Mohr. Erst recht ist es kein Buch, das sich hauptsächlich um die beschwörende Magie – wie etwa Henr. Corn. Agrippas „Libri de occulta Philosophia"[3] – bemüht, muß doch dieser magische Sonderzweig von dem mystisch-kontemplativen wohl unterschieden werden. Bungus' Mysterium-Begriff jedenfalls bezeichnet keine Sekte, wenn er auch mehrfach auf den Geheimkult der Pythagoräer und ihren Grundsatz „Occulta non debent communicari omnibus" hinweist. Sein Streben nach „arcana secretiora" bleibt dennoch im Schoße der Kirche und die Geheimhaltung hiermit durchaus vereinbar: „religiosus sermo et Divinitate plenus multorum interventu violatur", m. a. W. die Geheimhaltung ist mit allem Zahlenwissen untrennbar verbunden. Ebenso wichtig ist aber die andere Voraussetzung: Gottes Gnade, die uns erst befähigt, seine Geheimnisse zu ergründen. Stets betont Bongo dabei den „consensus perpetuus" der Pythagoräischen Arithmetik mit den „numeri Divinae Paginae", den „nostri" im Sinne des Cusanus. So wird für die Geheimhaltung neben Pythagoräer-Aussprüchen das Christuswort „non oportere sanctum iactari canibus" zitiert oder mit Augustinus gewarnt „Caveas, ne divinam hanc mercatoriam esse censeas Arithmeticam". Überhaupt ist immer wieder die „omnium auctoritas sancti et magni viri Augustini" (neben Boethius, Cassiodor, Beda, Hugo v. St. Victor, Cusanus u. a.) angeführt[4].

---

[1] Sie wird ihm seitens der kirchlichen Obrigkeit bescheinigt: „iuxta novi Indicis regulas examinavi et cum nihil invenerim, quod catholicae fidei repugnet . . . praelo mandando censui 1614. Zacharias, S. Theol. Dr. . . ."

[2] Danielis Georgii Morhofii *Polyhistor, literarius, philosophicus et practicus . . . Editio tertia* . . . Lubecae MDCC XXXII, Tomus II, Lib. I, Cap. 2, § 4. – Über die Enthusiastae vgl. ebda, Tom. III, Lib. V, 1, 36 (S. 554 f.), s. a. S. 398 des I. Tomus (Lib. II, Cap. 7, § 63 f.): „Quandam ex Cabala Theo-philosophica mistam doctrinam profitentur, qvae è Paracelsi, Weigelii, Guthmanni, Böhmii, Fratrum Roseae Crucis schola scripta prodierunt. Ex his qvoqve annumerandus, Robertus Fluddius, Anglus, mirabilis ingenii homo."

[3] Morhof, *Polyhistor*, Tom. III, Lib. III, 12 (458), auch § 14: „Hinc conjuratio spirituum per imagines et numeros, de qva Henr. Corn. Agrippa in libris *de Occulta Philosophia*."

[4] Als seine Gewährsmänner für die Pythagoräische Tradition gibt er Aglaophemus, Philolaus, Jamblichus an (S. 2), sehr stark wird auf Moses und die jüdische Kabbala als Mittler geheimen Zahlenwissens hingewiesen. Betr. der „nostri" vgl.

Man könnte nach der oben wiedergegebenen Augustinus-Warnung, die Zahlenlehre ja nicht zu einer käuflichen Ware zu machen, fragen, warum Bungus dann sein immerhin auch käufliches Buch drucken ließ. Als Hauptgrund gibt er den dringenden Bedarf, vor allem seitens der Theologen an[1]. Wichtiger aber ist vielleicht folgendes: Nicht darum, daß die Zahlen Bedeutungen haben, geht es hier, auch nicht um einige lapidare Sinngehalte, sondern um ein Ordnen verschiedener Ströme, wie es in der Zeit frühbarocken Systematisierens und historischer Schau nur zu selbstverständlich war[2]. Neben einer Sammlung lebendiger Tradition ist zugleich eine Fülle gelehrten Wissensgutes, die den Umfang so erstaunlich weitet, gegeben. Der Kreis der Kenner und Besitzer des Kompendiums muß groß gewesen sein: Einmal, weil Morhof noch 1732 dies Standardwerk der Zahlenweisheit nennt (Tom. III, Lib. 3, S. 459), mehr aber noch, weil die Auflagen des Buches von 1583 bis 1618 reichen[3], wobei zu bedenken ist, daß der Verfasser bereits 1601 als Kanonikus der Kathedrale von Bergamo starb und daß dennoch vermehrte Auflagen in der Zeit des „Syntagma musicum" erschienen.

Wie ist nun des Bungus eigene Zahlenauffassung, wenn wir von den vielen ausdrücklichen Zitaten fremder Quellen absehen? Man wird die Abwehr unkirchlich-magischer Deutungen herauslesen dürfen, wenn betont wird, daß das innere Wesen der Zahlen real-räumlich mit den Sinnen nicht erfaßbar, sondern Sache des Glaubens sei[4]. Wenn aber weiterhin die Zahlen als „divinae virtutes" bezeichnet sind, so muß neben der Wichtigkeit des Wortes „divinae" berücksichtigt werden, daß im christlichen Latein „virtus" nicht nur „vis", sondern auch „miraculum" bedeutet, ja daß nach Rhabanus und Isidor virtutes „Angeli ex secundo Angelicae hierarchiae gradu" sind, deren Aufgabe es ist, „Zeichen und Wunder im Glauben kund zu tun"[5]. Dem entspricht

die Stelle „Aur. Augustinus et post ipsum Boetius ille Romanorum litteratissimus affirmarent indubie Numerum creandarum . . ." bei Bungus, sie steht wörtlich auch bei Cusanus, *Docta Ignorantia* I, 11.

[1] „. . . quam sit utile, quamque Theologo necessarium."

[2] Auch das systematische Herausarbeiten der rhetorischen Figuren in der Musiktheorie begann damals. Vgl. hierüber M. Ruhnke, *Joachim Burmeister*, Kassel 1955, Schriften des Landesinstituts für Musikforschung, Kiel, Band 5.

[3] Hoeffer gibt in seinem Pariser Katalog außer den oben genannten Auflagen noch Bergamo 1585 in fol.; 1599 in 4° mit Appendix; Paris 1617 und 1618 an. Der *General Catalogue of printed books* Vol. XXII, 1938, des Brit. Mus., nennt noch: Bongus, Petrus, *De mystica quaternarii numeri significatione* Apud I. B. Hugolinum, Venetiis 1585; P. Bungi, *Numerorum mysteria . . . hac secunda editione ab auctore ipso diligentissime recognitum, et tertia parte locupletatum*, Typis Venturae, Bergami 1591. Der *Catalogue général des livres imprimés de la bibliothèque nationale Paris*, Tome XV, MDCCCCXXIV, verzeichnet auf S. 698: Bongo, Pietro, *Mysticae numerorum significationis liber, in duas divisus partes*, Bergami 1584–85, dasselbe 1585.

[4] „Neque tamen quovis loco aut quolibet numero sunt vestiganda mysteria; sed sunt divinae quaedam numerorum virtutes religione ac rerum ipsarum ordine celebratae, quas qui intelligit, ad arcana secretiora penetrare . . . facile poterit."

[5] Vgl. „virtus" im *Glossarium* Du Cange: „faciens multas virtutes in nomine

es auch, daß der Umgang mit diesen göttlichen Zahl-„Virtutes" ein „celebrare" genannt, also über das Alltägliche hinaus auf das kultische Tun bezogen ist. Bezeichnend wohl für die Zeit des Bungus ist dabei, daß neben der „religio" die „Ordnung der Dinge selbst", neben dem Theologen der Zahlentheoretiker steht. Mag hier der Gedanke an das Eindringen kausalnaturwissenschaftlichen Denkens (Bruno, Kepler, Gal. Galilei usw.) naheliegen[1], von einem Sieg dieser Einzelerscheinungen über die Tradition kann noch lange nicht gesprochen werden: Noch vermag die „Ordnung der Dinge selbst" nicht die „divinae virtutes" zu verdrängen!

Alles bisher über die Zahlentradition Gesagte bedarf der Ergänzung, dadurch daß die wichtigsten „Virtutes" einzelner Zahlen zusammengestellt und sogar möglichst in ihrer Konstanz vom Mittelalter her verfolgt werden. Dies ist nicht nur für unsere folgende musikwissenschaftlich-analytische Betrachtung in Abschnitt II die unerläßliche Grundlage, sondern trägt auch zur Klärung des Bedeutungswandels im Bereich der Zahlensymbolik bei. Gerade hier zeigen sich noch viele Probleme, um so mehr, als die bisherige zahlensymbolische Fachliteratur zeitliche Differenzierungen wie das Schwinden und Hervortreten gewisser „Bedeutungen" unberücksichtigt ließ[2]. Freilich darf hier in keiner Weise Vollständigkeit erwartet, nur eine Auswahl kann geboten werden.

Daß dabei der Text der „Bedeutungen" hauptsächlich nach dem Bungus-Index (der Ausgabe 1618) gegeben wurde, erwies sich wegen des einheitlichen Bildes dieses umfangreichen Kompendiums als nützlich; hinzugesetzte andere Quellen bringen gleiche oder wenigstens sinngleiche „Bedeutungen". Ist deren Text nach einer anderen Quelle notiert, so ist dieser nebst seinem Quellen-Signum durch Kursivdruck abgehoben.

Es bedeuten die Abkürzungssigna:

A = Aur. Augustinus in: Migne, *Patrologia latina* 32–47, lat. Ziffer = Bandzahl innerhalb der Migne-Reihe 32–47; arab. Ziffer = Spalte (354–430);

J. Christi" [hier in der Bedeutung „miraculum"]. Die Stelle Rhrabanus, lib. I *De Univ.* cap. 5 lautet: „Angeli ex secundo Angelicae hierarchiae gradu, quorum est ea procurare omnia, quae ad religionem spectant in communi, per quos signa et miracula fiunt in mundo." Isidorus, lib. 7, *Origin.*, cap. 5: „Virtutes Angelica quaedam ministeria perhibentur, per quae signa et miracula in mundo fiunt, propter quod et Virtutes dicuntur" (du Cange, *Virtus*, 636).

[1] Vgl. hierzu K. Müller, *Kirchengeschichte*, Tübingen 1911, II 1, S. 711ff.: „So phantastisch nach der einen Seite hin durch die Überlieferung des Altertums und der jüdischen Kabbala die Naturwissenschaft im Zeitalter der Renaissance geworden, so groß bei ihren erleuchtetsten Geistern die Hoffnung war, ihre geheimnisvollen Kräfte durch Magie in ihren Dienst zu nehmen, so hat doch eben damals . . . eine mächtige Bewegung auf die Realien hin begonnen." Der Ketzertod Brunos aber zeigt die beharrende Tendenz der Kirche um so deutlicher und bestärkt uns darin, auch die Zahlentradition als damals integer zu betrachten.

[2] Weder F. C. Endres, *Mystik und Magie der Zahlen*, Zürich 1951, noch J. Sauer, *Zahlensymbolik, Lexikon für Theologie und Kirche X*, Sp. 1025/1030, Freiburg 1938, haben dies Anliegen. Eine Sonderbetrachtung von *St. Augustins Zahlensymbolik* gibt A. Knappitsch im *Jahresbericht des . . . Carolinum-Augustineum in Graz am Schlusse des Schuljahres 1904/1905*, Graz 1905.

C = Cassiodor in: Migne, *Patrologia latina*, Band 70 mit Spaltenangabe (485–580);
I = Isidor in: Migne, *Patrologia latina*, Band 82 mit Spaltenangabe (570–636);
M = J. de Muris [Jac. v. Lüttich], *Speculum musicae* (in: Coussemaker, *Scriptorum* ... II, wenn ohne Seitenangabe, dann S. 223 ff.) (1275–1350);
S = J. J. Schmidt, *Der biblische Mathematicus* (arab. Ziff. = Seite), 1736;
Z = J. Sauer, *Zahlensymbolik* in: *Lexikon für Theologie und Kirche X.*;
E = F. C. Endres, *Mystik und Magie der Zahlen*, Zürich ³1951;
B = Bungus, *Numerorum mysteria*, Paris 1618;
: = s. a. A. Knappitsch, *St. Augustins Zahlensymbolik* im *Jahresbericht des Fürstbischöflichen Gymnasiums in Graz*, Graz 1905, S. 8/38 [A:].

Zusammenstellung der Zahlbedeutungen

1 [blieb unberücksichtigt, weil für unsere Gesichtspunkte weniger wichtig [1]]

2 [ebenso]

3 = perfectus ob dimensiones corporum M 398 B 180
sanctam trinitatem significat A: C I M 287 S Z E
Trinum omne perfectum M 270 S 15 Z
Trinitas divina multis explicatur similibus M 398 110
ad fidem Trinitatis refertur A: IV. 91 68
sacer numerus... Dei symbolum A: C I M 398 96 f. Z E
ad animam pertinet A: V. 1177

4 = primus generat et generatur 3
decadem mirabiliter continet [1 + 2 + 3 + 4 = 10] M 197 S 30 E
mathematicarum artium partes [Quadrivium des Mittelalters] 223
aequalitatis iustitiae ... symbolum M 195
numerus corporis A: IV. 91 193
regiones orbis terrae [N S O W] A: IV. 1961 C 52 217 f. S 18 Z E
elementa mundi [Feuer, Wasser, usw.] A: IV. 91 M 198 S 18 Z E
humores in humana conditione I 184 220 S 18
sensibili mundo addictus [Temperamente] 199 S 18
[Cardinaltugenden] C 52 M 243 f. Z
ad psallendum Domino M
tempora anni [Jahreszeiten] A: IV. 91 C 52 214 S 18 Z
Evangelistae M 244 Z
crucis rectae lineae 238 E
nostra nomina erga Deum [GOTT] S 17
B 202: „Ex his 4 elementis fecit omnia [2] Deus ... Aerem in 4 ventis divisit ... animantia in 4 genera ... Homo, ut qui sit ad imaginem Christi crucifixi, adorans, ad formam crucis habet imaginem."

5 = perfecti universi numeri medium 250
Digitus mensurarum omnium minima 357
sensus [Moses und Plato als Belege] A: 257ff. S 20 Z
ad quindenarium societas [1 + 2 + 3 + 4 + 5 = 15] 261
libri Mosis ... antiqua lex A: III. 717 C 59 259
5 ... omnes animas intraturas in regnum dei significant A:
Christi vulnerum gerit expressionem 258 S 20 Z
usus frequens in sacrificio missae 258
Geheimnisse Christi (incarnatio, passio, resurrectio, ascensio, judicium) Z
Kreuze bei der Altarkonsekration, Nägel der Osterkerze Z
Benediktionen über Brot und Wein Z

---

[1] Erst mehrgliedrige Wiederholungen waren – wie weiter unten zu erörtern sein wird – als Abweichungen von der Norm zahlensymbolisch verwertbar.

[2] Hiermit dürfte die schon im Oxforder Musikwiss. Kongreß (1955) erwähnte Häufigkeit der 4 (8, 16) bei „omnia" u. ä. Stellen des Meßtextes zusammenhängen. Vgl. in dem noch nicht erschienenen Kongreßbericht F. Feldmann, *Die Zahlensymbolik und ihre Anwendung in der Meßkomposition von Dufay bis Josquin.*

Quinta essentia der Alchemie als Mittel gegen den Tod E
Pentagramm Symbol des Mikrokosmos (Agrippa v. Nettesheim, 15. Jh.) E

B 258 f.: „In divinis oraculis [5] . . . praeclarae dignitatis est, quia praecipuorum Domini nostri Jesu Christi vulnerum per nostra redemptione acceptorum est designativus, quorum signa et cicatrices triumphata morte redivivus dignatus est in suo corpore tam glorioso conservare, ad comprobandam Discipulis fidem suae resurrectionis. Sane ex his tanquam quinque fontibus vivis, effluxit largiter sanguis ille preciosus . . . qui pretium est nostrae redemptionis, qui sanctificationis nostrae est lavacrum. Unde in mysteriis Missae et augustissimi sacramenti altaris, pleraque Quinquies fieri debere instituta sunt, ut conversio Sacerdotis ad populum, signorum crucis efformatio, et quintuplex . . . oratio sive collecta, ad repraesentandam nobis hanc quintuplicem Christi passionem . . . [Auch wir sollen diese 5 Wunden, die uns erlösten, stets in unserer Seele lebendig erhalten]."

Gliederung des Meßgottesdienstes in 5 Teile bei Bechoffen *1505*[1]

6 = Senarius primus harmoniae genitor [„Mart. Capella"][2] B 268
in mundi constructione [12 Monate, 24 Stunden] 276 f.
tempus saeculi demonstrat [6 Weltalter] 178 Z
trinitatis signaculum dici potest
sexta creatura [= Mensch] divinum consummavit opus C 513 272 S 21 Z
creaturae numerus 277
numerus perfectus [1 + 2 + 3 = 6; 2 × 3 = 6] A:
perfectionem mundi significat A: *I 156*
[Marienzahl] B 277: „[276 (46 × 6) Tage] quibus in utero Mariae virginis clausus est Christus . . . quia ipsa perfectio corporis Domini tot diebus ad partum perducta comperitur."

7 = nec gignere nec gigni potest
[daher] creatoris numerus, Deo collatus 282 S 22
Perfectio *A: V. 518* 287 E
in rebus caelestibus [7 Planeten, Wochentage] A: I 171 292 Z E
quietis cum Deo post laborem A: II. 218 „C" 284 S 22 Z
septies in die laudandus (Ps. 118) A: III. 86 310
sieben Augen Jahwes E
[Summe aus 3=anima+4=corpus] „A": IV. 91 287 S 22
Spiritum Sanctum significat A: V. 1160 C 750 473 Z
[*Gaben des hl. Geistes vgl. Pfingstsequenz*] 288
7 Bitten des Vaterunser 284 Z
septem . . . perfectionem ecclesiae (significant) A:
7 Worte am Kreuz Z
7 Schmerzen und Freuden Mariae Z
7 modi peccata nobis dimitti *C 60*
veteris testamenti statum signif. A: IV. 1960 407
[über die okkulte Verwendung der 7 bei Fludd s. Morhof, *Polyhistor,* I, 118][3]

---

[1] Während Bernardus de Parentinis 1336 den Meßgottesdienst in 6 Teile aufgliedert (vgl. A. Franz, *Die Messe im deutschen Mittelalter,* Freiburg 1902, S. 502 ff.), endet nach Johannes Bechoffen, *Quadruplex missalis expositio: litteralis scil. allegorica, tropologica et anagogica,* o. O. 1505, der erste Meßteil erst beim Offertorium (1336 war es der 2.). Man wird hierin das zunehmende Gewicht der Fünfzahl erkennen dürfen. Zwar ohne genauere Belege und zeitliche Abgrenzung, aber im hier behandelten Sinne spricht E. Bindel, *Die Zahlengrundlagen der Musik im Wandel der Zeiten,* Stuttgart 1950, S. 110, von der 5-Zahl Christi: „Die Christologie deutet auf seine volle Glorie in der Gestalt des ‚Menschensohnes' . . ." Gelöst vom Dogmatischen erkennt er am Fünfeck die „individualisierende Kraft" der „Fünfheit" (S. 92): „Das Gestaltungszentrum wird zu einem Mikrokosmos, der die Verhältnisse des Makrokosmos abspiegelt."

[2] Über den „Senarius" als „Grundlage der gesamten Harmonie" vgl. auch M. Vogel, a. a. O., S. 50 ff., der u. a. auf Scotus Erigena hinweist.

[3] Über Fludds Stellung zur Siebenzahl druckt Morhof, *Polyhistor,* Tom. I, S. 118, folgenden Wortlaut ab: „Ego hominem doctissimum novi, qui virtute [sic!]

8 = Justitia nuncupatur a Pythagoricis [Gleichheit 4 + 4] M 224 B 323 f.
iustitiae symbolum ... stabilitatem divinae potentiae significat 324 a
iudicii extremi diem ... exprimit 327
futurae resurrectionis indicium A: II. 215 366
octava die Christus resurrexit B 71, 327 Z
8 Beatitudines in Theologia [Seligpreisungen] *M 240* Z
8 Partes orationis [*„omne quod dicitur“*] *M 240f.* auch b. A.v.Fulda
8 Modi in musica [*„omne quod canitur“*] *M 240*

9 = *Potenzierte heilige Drei* C 92 *E*
quadratus potentissimus ad vitam succidendam („Plato“) B 567
9 ordines Angelorum („Durandus“) 338 Z
Novenarius deficit a perfectione denarii 332
indiget uno, ut effigies unitatis compleatur 341
haereticos complectitur ... infernali mundo addictus 340 f.
horam transitus Christi in cruce demonstrat [Todesstunde] 337 S 30 Z E
extremae maestitiae numerus 352
nonae vocis dissonantia in musica 346
Musarum numerus 517 Z E

10 = est secunda unitas perfecta 361
totius numeri processio [Dezimalsystem], omnium rerum mensura 357 S 30 E
dicitur omnis 197
totam sapientiam significat *A:V. 1216*
decalogi est symbolum „A“: IV. 1961 C 1091 [10 Gebote] 377 S 30 Z E
caelestia praemia designat A: IV. 1961 C 1070 367
vitam aeternam designat A IV. 1961 353
Jesum designat [X-Xristos] 371

11 = nullam cum divinis nec coelestibus habet communionem 377
vitia designat Pythagoricis 383
transgressionem decalogi notat A: V. 517 [Übertretung der 10 Gebote] 377 Z E

12 = [3 = forma = anima × 4 = elementa = corpus] 398
ex 2 perfectis [6 + 6] 387
[3 + 4 = 7; 3 × 4 = 12] *A:*
[3 = Trinitas × 4 = Welt, auch 4 Evangelisten = 12] A:
aus den altheiligen Zahlen 5 + 7 ... doppelt heilig 387 *E*
Tierkreiszahl *Z E*
signa coelestia [12 Monate] 214 Z E
Mundo competit [12 + 12 Stunden] 256 Z E
numerus est totius sphaerici ambitus 393 E
Duodenarius primus est vitae numerus („Bouillo testante“) 388
est perfectissimus [Symbol der gesamten Schöpfung] B 398, 289
[12 Apostel] A: C 103 397 S 32 Z E
a Moyse laudatus ... [12 Stämme Israel, 12 Propheten] 581 Z E
sedes in iudicio venturo *A: IV. 572 C 103* [*Psalm 12*] Z
12 Teile des Credo der Messe *Z*
12 Nächte zwischen Weihnachten und Dreikönig *Z*
wahre Kirche *S 32*
Zwölfersystem in Maß und Gewicht [*Dutzend*]

13 = doctrinae apostolorum transgressionem notat 401

14 = est numerus diminutus [von 28] 465
designat duplicatum ... S. Spiritus munus 406
adventus Christi in carnem continet sacramentum 406
utriusque testamenti habet significationem [10 Gebote + 4 Evang.] 404

15 = [7=altes+8=neues Testament] A: IV. 1960 407 Z
spiritualem ad caelos ascensum per virtutis iter mystice 409 Z
notat vitam, quae nunc est et futuram 406

---

huius numeri septenarii cuiusdam quasi oraculi adsistentia, quaestiones dubias atque ancipites resolvere non dubitavit, atque etiam de occultis, tam praesentibus, quam futuris, quodammodo divinare pollicitus est“ (in Fluddii *Microcosmi historia*, tr. 1, sect. I, lib. I).

16 = cum [12] Prophetis veteris testamenti et [4]
Evang. novi [testamenti] . . . summa C 123 414
est numerus felicitatis 413

17 = *X [Decalog] + VII [S. Spiritus] A: IV. 571 C 137*
universa sanctorum expressa multitudo B 593
portendit terrae motus, incendia . . . [z. B. 17. 3. 1586 u. a.] 417 ff.

18 = sub ternario senarioque mystice continetur [3 × 6] A: III. 805 423 a
fidem trinitatis cum operibus [6] nobis ostendit 423 a
decalogi et resurrectionis [8] mysteria continet 422 f.
liberationis a malo, benificium a Deo susceptum designat 276
significativus est nominis Jesu 610

19 = *12 + 7 C 147*
nullam habet mathematicam elegantiam 423
vitiis et castigationi addictus 423

20 = [4 = Evangelisten × 5 = Bücher Moses = beide Testamente] A: 433 f.

21 = celebris quod 7 et 3 [7 × 3] A: 434

24 = sacrum Dei serventium coetum complectitur C 182 444
perfectam divinae paginae cognitionem designat [12 + 12] 602
universas cathedrales ecclesiae innuit 444

25 = *evangelica auctoritas C 187*
pertinet ad Christi incarnationem 449
est mundi natalis, Christus veniens in terram 419
5 × 5; 1 + 3 + 5 + 7 + 9 „nimmt von diesen magische Qualitäten an“ *E*

27 = notat Ecclesiae soliditatem [3^3 = „solidus“] et requiem 461

28 = totius harmoniae symbolum [4 × 7; 14 + 7 + 4 + 2 + 1] 464 f.
exiguus usus in divinis litteris 472
perfectissimus, virtutis aemulator 464
4 Mondphasen *E*
28 Figuren im Freiburger Münster *E*

30 = perfectam divinae trinitatis repraesentat
imaginem C 217 178 a
Jesum Christum significat [X = Christos × 3] C 217 479
significat spem saeculi venturi 478
ad rectitudinem fidei pertinet 478
Verrätersold an Judas [Matth. 26, 15] *Z*

40 = *Moses, Elias, Christus fasten je 40 Tage A: [Weltabkehr, im Zusammenhang damit:] . . . „Crux . . . huius vitae mystico numero 40 significatur“ A: Christus crucifixus resurrexit A: V. 1217 [40 Erdentage des Auferstandenen]*

77 = remissio omnium peccatorum A: V. 517 [7 × 11 = peccatores] 561

Fassen wir die Unterschiede des Bungus gegenüber der älteren Tradition zusammen, so tritt die Bezugnahme größerer Zahlen auf kleinere auffällig zurück: z. B. ist die 9 nicht als Potenz der 3 gesehen, sie wird vielmehr von der 10, zu der nur die 1 fehlt, überstrahlt; die im Mittelalter als 7 + 12, d. h. als Summe der beiden heiligsten Zahlen betrachtete 19 ist ebenfalls nur als Einheit, der etwas „fehlt“ *(vitiis addictus)* aufgefaßt, das Dezimalsystem steht im Vordergrund. Hiervon abgesehen, läßt sich die „divina pagina“ der damals lebendigen christlichen Tradition in ihrer Festigkeit erkennen: Unverändert blieb die 3 Symbol für die Vollkommenheit der Trinitas, behielt die 4 die Bedeutung des Räumlich-Zeitlichen, der Materie und des Körperlichen

(im Gegensatz zu der seelisch-geistigen Seite der 3, die besonders im Mittelalter betont wurde)[1]. Wenn Bungus auf die Erlösungsbedeutung der 5 und ihre Häufigkeit in den Messen hinweist, so bestätigt diese Quelle nur das „tota missa dividitur in 5 partes secundum 5 vulnera Christi" in Bechoffens „Quadruplex missalis expositio" von 1505 und die schon an anderer Stelle betonte Überlegenheit der Fünf-Symbolik in den Messen von Dufay bis Josquin[2]. Da diese Bedeutung im frühen Mittelalter nur schwach hervortritt, lohnt es sich, der Frage nachzugehen, wann und wodurch diese Symbolik der 5 Wunden Christi als Erlöserzahl in den Vordergrund trat, genauer, ob es während oder vor dem 15. Jahrhundert geschah. Eine solche Untersuchung ist hier nicht möglich. Von der 6 ist neben der Verwandtschaft mit der 3 und 12 der Hinweis auf den im 6. Schöpfungstag – als Krone aller Kreatur – geschaffenen Menschen hervorzuheben. Gegenüber der noch recht unklaren Marienbedeutung der 6 (vgl. Bungus) erweist sich das homo-Symbol des Senarius als uralt. Wohl noch mehr ist hohes Alter mit überragender Würde im Septenarius vereint, mag er sich auch in die Bedeutungen „Schöpfer, Himmel, Heiliger Geist" bzw. dessen Gaben aufspalten.

Aufgespalten erscheint desgleichen die 8, die neben „Gerechtigkeit" (nach J. von Lüttich) alles Sprechen und Singen symbolisiert, jedenfalls aber – wie die 4 auch – der menschlich-irdischen Sphäre angehört oder besser: sie (= „alles" Irdische) weitgehend verkörpert. Daß zu dem alten Symbol der 10 Gebote und der himmlischen Belohnungen für die Gehorsamen die Christus-Bedeutung der 10 etwas grundsätzlich Verschiedenes enthält, ist nicht zu verkennen, aber auch kaum zu verwechseln. Viel besser verschmilzt die ganze Stufenleiter von den 12 Aposteln, der gesamten Christenheit zur Schöpfung überhaupt, in dem heiligen und „vollkommensten" Duodenarius miteinander, und die gleiche Perfektheit ergibt sich, wenn man die 4 des Elementaren multiplizierend mit der Trinität oder die Schöpfer-7 addierend mit der Christus-5 verbindet. Festzuhalten ist aber auch, daß Zahlen der „Übertretung" wie die 11 die christliche Überlieferung von Augustin bis Bungus ebenso überdauerten wie die „heiligen" Nachbarzahlen; gerade die in unserer Auswahl letzte, die 77, gehört mit hierher und zeigt dabei, wie zwei so gegensätzliche Symbole (11 und 7) höchst sinnvoll zu einem neuen dritten, hier der „Sündenvergebung" führen.

In unserer Zusammenstellung ist Schmidts „Biblischer Mathematicus" von 1736 einbezogen: Noch immer finden sich hier die Haupt-„Bedeutungen" (einschließlich der Christus-5), mag auch das koordinierende Nebeneinanderstellen wichtiger und (für uns) nebensächlicher Bibelstellen weit stärker als

[1] Daß die 4 auch die Gestalt des Kreuzes symbolisiert, ist bemerkenswert, bleibt aber am Rande und hat wohl nie die Tiefe und Verbreitung der Erlöser-5, der 5 Wunden des Gekreuzigten erhalten.

[2] Referat Internat. Musikwiss. Kongreß Oxford 1955, a.a.O.

bei Bungus hervortreten und deutlich den Verfall kennzeichnen, mag auch „Krafft und Würckung" oder „sonst ein Geheimnis" den Zahlen abgesprochen und nur „Nutzen und Erbauung" übriggeblieben sein[1]. Für uns ist der Ausblick auf Schmidt vor allem darum so wichtig, weil er – gegenüber Bungus – über alles Trennende hinaus die Weiterführung der mittelalterlichen Zahlentradition im protestantischen Norden beweist[2] und die Bachforschungen Smends erhärtet[3].

Man wird fragen, was dem Musikwissenschaftler so umfangreiche Untersuchungen über Zahl-„Bedeutungen" nützen. Sie lehren, daß unsere heutige – auch im tieferen Sinne des Wortes – „gleich-gültige" Einstellung zur Zahl, eine Einstellung also, für die z. B. der Übergang von der 6 zur 7 nur das Hinzufügen einer 1 und nicht der Eintritt in einen ganz andersartigen Bereich bedeutet, das notwendige zeitgetreue Einfühlen vermissen läßt und Wichtiges übersehen muß. Wenn der noch bei Mattheson gepriesene, zur Zeit des Bungus aber führende Heidelberger Polyhistor Georg Vossius noch die Formulierung bringt: „Musice numerat sonos eorumque longitudinem et altitudinem metitur" („de Musices" S. 36), so ist dem „metiri" von Dauer und Höhe das „Zählen der Töne" vorangestellt. Man wird das nicht nur als historisierendes Aufwärmen der alten Quadriviumseinheit, aber auch nicht allein als moderne Einbeziehung der Generalbaßziffern zu deuten haben, sondern muß dieses „sonos numerare" hier und früher auch mit dem Hintergrund der geschilderten Zahl-„Bedeutungen", der „arcana secretiora", die über den Bereich der

---

[1] So im „Vorbericht" Schmidts (a. a. O.). Das schließt auch in diesem Endstadium der „divini numeri" die kirchenmusikalische Verwendung der Zahlensymbole nicht aus: Auch vom Wesenszweck her gesehen, ist ja damals „Erbauung" Hauptsache. F. Blumes spezieller Typ der „Erbauungskantate" (*Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, S. 142) nimmt bekanntlich geradezu den Terminus davon. Wenn also in der 1. Hälfte des 18. Jh. das „Erbauen" Wesenszug der Musik und auch der Zahl ist, so besitzt letztere noch Kraft genug, auf die musikalische Gestaltung einzu„wirken".

[2] Dies Trennende ist nicht nur im konfessionellen Gegensatz zu suchen: Bungus bemüht sich in einer für uns komischen Weise, die Zahl 666 als Zahl des Antichrist auf Luther anzuwenden. Das ist freilich keine Exegese von Offenb. 13, 18 im Sinne von J. Olearius' *Biblischer Erklärung*, die Smend, *Kirchenkantaten III*, S. 7, erwähnt. Es liegt dieser 666 vielmehr eine von der bei Smend gegebenen abweichende Kabbala zugrunde, die nach 10 nicht mit 11 = L weitergeht, sondern mit dem L sogleich auf 20 usf. weiterspringt. So kommt Bungus S. 625/6 auf M = 30 + A = 1 + R = 80 + T = 100 + I = 9 + N = 40 [Martin] L = 20 + U = 200 + T = 100 + E = 5 + R = 80 + A = 1 [Lutera!]. Immerhin operiert – wenn auch anders als in Deutschland im 18. Jh. – Bungus bereits mit der nach Blume (*Bach* MGG) dritten, „höchst rationalen" Art der Zahlenanwendung. – Von solchen Kuriosa abgesehen, ist ein „Trennendes" in den hauptsächlichsten Zahl-„Bedeutungen" nicht zu spüren: Schmidt hebt hervor, wie sehr Luther die 7 als die „herrlichste in der heiligen Schrift" [S. 22] und die 12 als „eine der herrlichsten" gepriesen habe. Leider ist es hier nicht möglich, die Lutherische Zahlentradition näher zu verfolgen.

[3] Vgl. u. a. F. Smend, *Luther und Bach*, S. 17ff.

Musiklehrbücher hinausgehen und darum dort nicht zu finden sind, betrachten. Dies dürfte auch der jüngere Polyhistor Morhof (Auflage 1732, I, S. 116) meinen, wenn er sagt, Musik habe in ihren „sonis" etwas Göttliches, wunderbar und voll Mysterien, „quos ubi numeris suis Poeta scite et recte illigaverit, pene ad orphica miracula patranda aptum dixeris". Es ist kaum zu zweifeln, daß hier der „musicus poeta" umschrieben ist, der „wissend und richtig" die Töne auch in „ihren Zahlen" zu verbinden hat: dann (ubi . . . illigaverit!) seien sie orphischen Mysterien vergleichbar. Diese Worte des 1639 geborenen Morhof sind freilich mit heutigen Formulierungen, die von „bloßen Rechenexempeln kleiner Schulmeister" sprechen[1], kaum vereinbar. Wir sahen jedoch, daß eine solche Zahlenauffassung der alten nicht gerecht wird; wir werden aber auch zu erörtern haben, daß das Symboldenken den Schaffensprozeß nicht entstellt.

II. Die kompositionstechnische Anwendung der Zahlensymbolik

Bei der Frage, wie denn der Musiker die „virtutes numerorum" handhabte, dürfte es von vornherein kaum darauf ankommen, alle Noten eines Musikstückes zu zählen, vielmehr tritt die Zahlensymbolik bei gewissen Schwerpunkten hervor. Solche Schwerpunktsstellen sind in der Musik des 15. Jahrhunderts bis zur Händel-Bach-Zeit oft auch durch schmückende *Figuren* im Sinne der musikalischen Rhetorik markiert, worauf der Verf. schon mehrfach hingewiesen hat[2]. Dies sei noch einmal hier kurz umrissen.

Wenn Besseler auf das Streben nach „Diversität" aller Stimmen, nach „varietas", auf das „redictae"-Verbot bei Tinctoris – als ein Merkmal des Stils der frühen „Niederländer" – hinweist und dabei an das Verbot von 2, 3 oder 4 aufeinanderfolgenden unvollkommenen Konsonanzen bei Joh. de Muris erinnert, so wird hierdurch ein Stilideal gekennzeichnet, das derselbe Verfasser an anderer Stelle „Prosamelodik" nennt[3]. Damit ist treffend ein Begriff aus dem sprachlichen Bereich verwendet. Wiederholungen aller Art würden die hier umschriebene Stilnorm verletzen, sind gleichsam Entlehnungen

[1] So bei H. Chr. Wolff, a.a.O. S. 90. Daß jedoch die Einbeziehung der „Arithmetika theologoumena" nichts Herabwürdigendes bedeuten konnte, sahen wir; daß sie (vom heutigen Standpunkt) die „Inspiration" nicht zu hemmen brauchte, wird noch zu erörtern sein.

[2] Vgl. F. Feldmann, *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Gloria-Credo-Sätzen von Dufay bis Josquin*, Musica Disciplina VIII, 1954 (im folgenden MD abgekürzt), ferner das genannte Referat, Oxford 1955. Die Nutzanwendung dieser Methode wurde im Beiheft zur praktischen Ausgabe der *Missa anonyma II (Chorwerk Nr. 56)* an einem fast textlos überlieferten Werk versucht. Der Aufsatz *Divergierende Überlieferungen in Isaacs „Petrucci-Messen"* (Collectanea Historiae Musicae Vol. II, 1956, S. 203/225) verwendet sie beim Überlieferungsvergleich.

[3] *Bourdon und Fauxbourdon*, Leipzig 1950, S. 16; über den Begriff „Prosamelodik" im Zusammenhang mit „varietas" vgl. den Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, S. 226f.

aus einem fremden Stil. Konkret gesprochen: Kommen dennoch Ketten gleicher Intervallschritte (einschließlich Unisoni), gleicher Zusammenklänge (Terzen usw.), gleicher Tongruppen innerhalb derselben oder verschiedener Stimmen (Imitationen) vor, so stehen solche Normabweichungen selbst bei modern-unverbindlicher Denkweise im Brennpunkt besonderer künstlerischer Verantwortung und sind wohlüberlegt. In der damaligen Blickrichtung gesehen, vermitteln Quadrivium und Trivium – jeweils in der eigenen Denkweise – die notwendige Lizenz für die Kühnheit der Normverletzung. Das Quadrivium einerseits durch das Medium der „göttlichen Zahlen": Wäre nicht ohnehin das „sonos numerare" Aufgabe des damaligen Musikers, so müßte es hier in jedem Falle eintreten. Hinter dem Nachzählen von 2, 3, 4 erlaubten unvollkommenen Intervallen – wie es schon der große Pariser Musicus-Mathematicus forderte – steht bei der Überschreitung dieser Norm erst recht ein höchst verantwortungsbewußtes Weiterzählen. Könnte es damals eine tiefere Lizenzierung geben als durch das „celebrare" der Zahl-„Virtutes"?[1]

Aber zu dieser vom Quadrivium und seinem numerus her geläufigen Blickrichtung kommt im Zeitalter des Humanismus die des Trivium verstärkt hinzu. Erkannte schon Jacob Burckhardt[2] für die italienische Kultur der Tinctoris-Zeit die „Eloquenz als Zierde jedes erhöhten Daseins", so darf man im Zusammenhang damit die Vertrautheit mit dem Begriff „Figur" ganz anders als heute voraussetzen. Waren schon in der Rhetorik als der „ars bene dicendi" Wortwiederholungen nur unter dem Gesetz der Figur erlaubt, so gilt diese Gesetzlichkeit für die „ars bene canendi" mindestens in gleicher Weise[3], dazu noch verstärkt durch das „numerare", die Einbeziehung der göttlichen Zahlsprache!

Daß solche Verbindungen von numerus und figura schon im 14. Jahrhundert geläufig waren, sehen wir aus dem „Speculum musicae" des Jacob von Lüttich (bei Coussemaker II, 224 noch unter „Johannes de Muris"), wo von der Zahl 4 gesagt ist, „sub huius numeri mysterio" habe der Psalmist „ad psallendum Domino" 4 mal die „Gemüter bewegt", was ja in den Bereich der 4 Temperamente gehört. Wenn aber eben dieser Psalm-Text „Psallite Deo nostro; psallite; psallite regi nostro; psallite sapienter" von Muris als Beleg für das Mysterium der 4 angeführt wird, so war jedem geistig Geschulten damals klar, daß hier eine Figur, eine Anaphora oder – was dasselbe

[1] Vergessen wir nicht, daß die lineare Setzweise z. B. das Intervall der 2. Stimme Ton für Ton zur 1. Stimme „maß". Vgl. B. Meier, *Die Harmonik im cantus-firmushaltigen Satz des 15. Jahrhunderts*, bes. die Regeln auf S. 40ff. (AfMw IX, 1952). Es ist darum nicht abwegig anzunehmen, daß zum Messen das Zählen gleicher Intervalle u. ä. hinzukam.

[2] *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Ausgabe Stuttgart 1930, S. 164 u. ö.

[3] Vgl. hierzu W. Gurlitt, *Musik und Rhetorik*, Helicon V, 1944, S. 67ff.; H. H. Unger, *Die Beziehungen zwischen Musik und Rhetorik im 16.–18. Jahrhundert*, Diss. Berlin 1941, und den zusammenfassenden Artikel in MGG. *Figuren, musikalisch-rhetorische*, von A. Schmitz.

bedeutet, aber in der Zeit des Johannes de Garlandia geläufiger war – eine „Repeticio in principio dictionis" vorlag, die das symbolum des quaternarius trug, jener 4, die als 4 + 4 sowohl die „partes orationis", wie auch die 8 modi („in musica") vereinigte.

Von Jacobus von Lüttich her gesehen, liegt es nahe, das „numerare" nun auch auf musikalische Figuren zu übertragen und dabei mit dem 14. Jahrhundert zu beginnen. Aber dazu gehörte die vorherige Klärung der Begriffe „Figur" und „color", den die Musik und die Rhetorik des 13./14. Jahrhunderts in gleicher Weise liebten. All dies erforderte Spezialuntersuchungen[1]. Nun ist der oben angeführte Wortlaut des ars antiqua-Repräsentanten Jacobus 150 Jahre später im Traktat Adams von Fulda ohne Veränderung übernommen. Das zwingt zur Nachprüfung des gleichen Gesichtspunkts im Bereich des 15. Jahrhunderts.

Die ausdrückliche Zulassung von Wiederholungen („redictae") durch Tinctoris bedeutet zunächst nichts anderes als deren Lizenz im Dienste bildlicher Textillustrierung, wofür in der uns bekannten Musiktheorie seit Burmeister der antike Figurenterminus „Hypotyposis" verwendet wurde[2]. Daß sich derselbe Tinctoris in eigenen Kompositionen „redictae" auch außerhalb der Hypotyposis gestattete, wird an anderer Stelle zu schildern sein: Stets hilft hier die textbezogene Zahlensymbolik, die Übertretung des Redictae-Verbotes zu rechtfertigen, darüber hinaus aber kann es als erwiesen gelten, daß Tinctoris kunstvolle Abweichungen von der Norm „sicut figurae rationabiles a grammaticis ornatus necessitatisve causa", also in bewußter Anlehnung an den sprachlichen Figurenbegriff, zuläßt[3]. Gekoppelt mit den Figuren – oder, modern-unverbindlich formuliert, den Stilmerkmalen –, an denen sich seit Dufay das musikgeschichtlich Neue zeigt, tritt auch die Zahlensymbolik deutlich in Erscheinung. Es sei nur daran erinnert, daß die *fugae* (d. h. Imitationstechnik), die *redictae* (Ton- oder Phrasenwiederholung auf derselben oder

[1] Es geht hier u. a. um die Frage, in welchem Umfang die Begriffe „color" und „figura" sich decken: Daß die Wiederholungen – verbunden mit dem leider recht vieldeutigen „color"-Begriff – schon bei J. DE GARLANDIA als „Ornamentatio" aufgefaßt wurden, betont G. REANEY in seinem *color*-Artikel (MGG. II, Sp. 1574f.). Die Frage, was zu zählen ist, bedarf also hier umfangreicherer Untersuchungen. Nun könnte man sagen: Das *Speculum* sei doch schon um 1330 von einem Vertreter der alten Musikanschauung geschrieben, sei ganz dem „Symboldenken" verhaftet (vgl. H. BESSELER, *Ars antiqua*, MGG I, Sp. 696), kein Repräsentant des Neuen. Da wir feststellen konnten, daß im Gebiet der Zahl das Symboldenken noch Jahrhunderte andauert, mag hier die Lücke der „Ars nova" offen bleiben, wenn es nur gelingt, dieselbe Denkweise im 15. Jahrhundert und später in den Kompositionen aufzuzeigen.

[2] Vgl. A. SCHMITZ in: *Die Musikforschung*, VI. Jg., S. 57ff. (Besprechung von H. BESSELER, *Bourdon und Fauxbourdon*). Über „Hypotyposis" s. J. BURMEISTER, *Musica poetica*, Rostock 1606, Faksimile-Nachdruck hs. von M. RUHNKE, Kassel, S. 62, XIV; vgl. auch RUHNKE, *Joachim Burmeister*, a.a.O. S. 155f.

[3] COUSSEMAKER, *Scriptorum de musica medii aevi* IV, 144b im 31. Cap. des TINCTORIS.

anderer Stufe), die *Konkordanz-Ketten* (Terzparallelen u. ä., d. h. „Nucius-Climax"), der *Fauxbourdon,* das *Noëma* (Note gegen Note) und vielleicht noch manches andere eben nicht nur als Stilmerkmal, sondern darüber hinaus auch hinsichtlich ihrer Notenzahl zu betrachten sind und auch darin Aussagekraft haben.

Es erhebt sich nun die Frage, was von den alten Musikern gezählt wurde. Daß eine Zeit, die den Taktstrich noch nicht kannte, ganze Takte und nicht die jeweiligen Einzelnoten gezählt hätte, dürfte kaum wahrscheinlich sein. Ob und wann etwa im 17. Jahrhundert die Taktzählung, die ja bei Bach von Smend oft genug belegt ist[1], in den Vordergrund tritt, muß hier unberührt bleiben. Für das 15. und 16. Jahrhundert ist die Frage zu klären: Zählte man die Töne, soweit sie melodisch und rhythmisch gleich waren[2] – sozusagen isorhythmisch und isomelisch zusammenfielen – oder hat die rein „isomelische" Gleichheit, bei abweichendem Rhythmus, dieselbe Geltung? Nach dem Diffinitorium des Tinctoris ist für die „Fuga" die völlige Gleichheit der „Teile eines Cantus nach Längenwert *(valor),* Tonnamen (also Melos), Notengestalt *(forma)* gefordert, es ist also die rhythmische Gleichheit inbegriffen[3]. Das alles ist zu berücksichtigen, wenn gezählt wird. Zu berücksichtigen ist auch, daß hierdurch der Komponist ein einfaches Mittel zur Hand hatte, durch Veränderung des Rhythmus die von ihm gewünschte Zahl anzubringen. Er kann z. B. aus einer 13tönigen Fuga eine 12tönige machen, indem er etwa statt der Brevis des 13. Tons bei der Wiederholung eine Semibrevis setzt. Dann sind selbstverständlich von uns nur 12 Töne statt 13 zu zählen. Dieser Kunstgriff ist zu beachten[4].

Wichtigster Prüfstein für das Gesagte ist zweifellos die nachzählende Analyse möglichst vieler kirchenmusikalischer Werke des 15. und 16. Jahrhun-

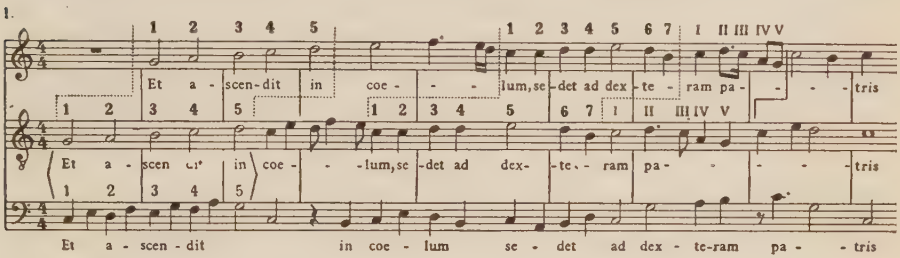
---

[1] Vgl. außer den bereits oben genannten Schriften dieses Verfassers auch F. Smend, *Bachs h-moll-Messe,* Bjb. 1937, S. 1ff.

[2] Wiederholungen im Quint- bzw. Quart-Abstand können hier als gleich gelten, womit nicht gesagt sei, daß solche Abstände ohne „Bedeutungen" seien (vgl. weiter unten die Quart-Fugen des „vivificantem"-Abschnitts unseres Josquin-Beispiels).

[3] „Fuga est identitas partium cantus quo ad valorem, nomen, formam et interdum quo ad locum tonorum et pausarum."

[4] Ob, in welchem Maße und bei welchen Meistern auch die rein isomelische Zählung angewendet wurde, muß einer gesonderten Untersuchung vorbehalten bleiben. Beobachtet man nämlich, wie die 7, die seit dem hl. Augustin gern in die körperliche 4 + 3 des Seelischen aufgegliedert wurde, zuweilen aus 4 melodisch + rhythmisch gleichen Tönen im Sinne von Irdisch-real und 3 nur isomelischen, gleichsam unirdischen Tönen sich zusammensetzt, so lohnt es, auch dieser Frage nachzugehen, genauer: zu prüfen, ob es sich etwa um eine Eigentümlichkeit Ockeghems handelt. Ockeghem, der diese Mystik zu lieben scheint, bringt z. B. in seiner Missa *De plus en plus* (GA D. Plamenac, S. 68) auf „vivificantem" (Credo Cantus Takt 206/Altus) eine „Teilfuge", die sich aus 3 nur isomelisch und anschließend 4 auch rhythmisch gleichen Tönen zusammensetzt und so die Verschiedenartigkeit des 3 + 4, ähnlich wie oben geschildert, unterstreicht, ganz im Sinne der Tradition von Augustin bis Schmidt. Diese Sonderfälle müssen hier übergangen werden.

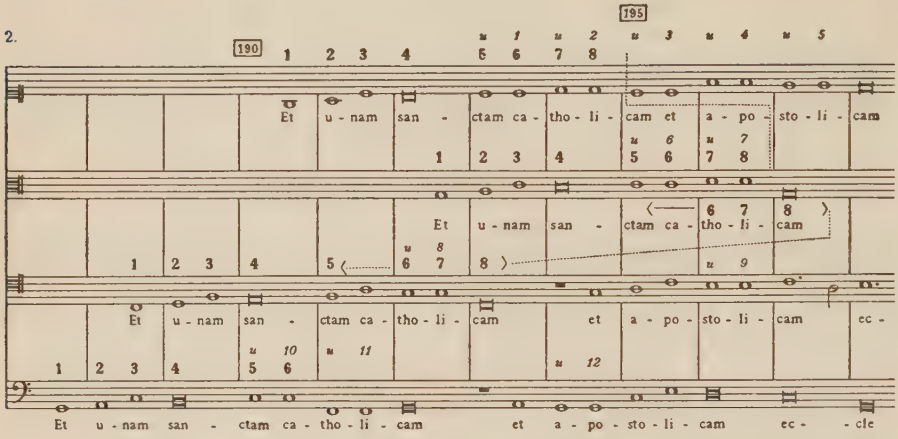
derts, hier wiederum der Ordinariumsvertonungen, deren konstanter Text Vergleiche in größter Fülle ermöglicht. Wenn man sich fragt, welche Beispiele angesichts der gebotenen Kürze vorzuziehen sind, so dürften solche Fälle besonders beweiskräftig sein, in denen die gleiche Zahl an der gleichen Stelle nicht nur einmal, sondern mehrfach „zitiert" ist. Man wird zugeben müssen, daß so die Wahrscheinlichkeit, eine absichtliche Zahlenverwendung vor uns zu haben, am größten ist, besonders dann, wenn die gleiche Zahl an verschiedenen Figuren – etwa in Fuga und Terzenkette – zu beobachten ist.

Das 1. Beispiel ist aus Dufays Spätwerk, der Messe *Ave Regina*, und zwar der Credo-Stelle „et ascendit in coelum"[1] entnommen. Die beiden Oberstimmen bilden eine Fuga, welche melodisch die textbezogene Figur der Anabasis verwendet und beim 5. Ton endet. Die 5 gehört zu Christus, und die sehr auffallenden Betonungsquinten im Baß verstärken diese 5-Zahl. Aber die 5 steht nicht allein: eine weitere Fuga kommt bei „(coe-)lum sedet ad dexteram" hinzu[2]. Ebenfalls auf die beiden Oberstimmen beschränkt – wir nennen eine solche nicht alle Stimmen erfassende Fuga kurz „Teilfuge" – benutzt sie jetzt 7 Töne, dem „coelum" zahlensymbolisch bestens entsprechend. Bei der Fortführung auf „(dexte-)ram pa-(tris)" ergibt sich sogar etwas Besonderes: Die Oberstimmen setzen die 7tönige Teilfuge fort in der Proportion 1:2 (vgl. I bis V im Notenbeispiel 1), die mit dem g, d. h. dem 5. Ton endet, so daß also auf diese Weise die Zahl 12, das „signum perfectionis", doppelt zustande kommt, einmal als 5 + 7 (mit „Et ascendit" beginnend), das andere Mal als 7 + 5, ohne Unterbrechung, wobei die 5 durch Proportionierung abgegrenzt ist.

Eine solche gehäufte Zahlensymbolik scheint Dufay in seinen Frühwerken noch nicht zu verwenden, vor allem, wenn wir die 5 suchen. Wohl aber benutzt er in seinem Erstlingswerk, der nach Besseler vor 1426 komponierten Missa sine nomine, mehrfach hintereinander die 7: bei „ex Maria virgine", „passus

[1] *G. Dufay, Opera Omnia,* Missa *Ave Regina,* S. 107, hg. v. H. Besseler.

[2] Nur nebenbei sei erwähnt, daß bei „sedet" bezeichnenderweise die Melodik zweimal nicht weitergeht (cc dd). Es liegt nahe, in diesem tonwiederholenden Beharren des Melos eine Andeutung des „Sitzens" von Gott Vater und Gott Sohn zu erblicken, eine Symbolik, die an gleicher Stelle vielfach belegt werden könnte.

et sepultus est", dann im „locutus est per prophetas", und zwar stets als Teilfuge, während er in der chronologisch folgenden Jacobus-Messe für den „passus"- Abschnitt eine 12tönige Fuga wählt[1].



Auch Ockeghem sei mit wenigstens einem Beispiel vertreten (Beispiel 2)[2]. Die Textstelle „Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam" in der berühmten Missa *Mi mi* beginnt mit einer Fuga aller 4 Stimmen[3]; dies ist nicht nur ein Beleg für die gelegentliche Durchimitation des Meisters; vielmehr ist es im Hinblick auf die Wortbedeutung von „catholicam" besonders sinnvoll, daß alle Stimmen ausnahmslos daran teilhaben. Machen wir uns weiterhin die Mühe, diese bei Ockeghem seltene und – wie wir sahen – textbedingte Durchimitation nun auch in ihren gemeinsamen Noten zu zählen, so kommen wir im C bis 8, im A bis 8, im T bis 5 + 3 und im B bis 6. Das sieht zunächst nur so aus, als sei die in allen Stimmen mindestens bis zum 5. Ton reichende Gemeinsamkeit ein Hinweis auf die christliche (5) Kirche und die doppelte 8 (in C und A) eine Unterstreichung der 4 = „alle"; aber auch der Tenor hat mit dem Alt außer den 5 Tönen des Anfangs die 3 Schlußtöne dieser Phrase gemeinsam, so daß die 3 Oberstimmen insgesamt in 3 × 8 = 24 Tönen übereinstimmen. 24 ist aber von Cassiodor bis Bungus die Zahl, die „sacrum Deo serventium coetum complectitur", wohl darum, weil sie die doppelte Apostelzahl ist. Nun ist – und darum gehört das Beispiel

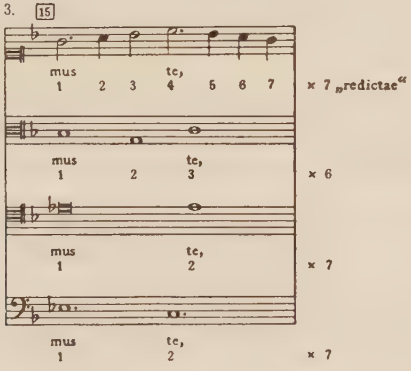
[1] *Guglielmi Dufay, Opera Omnia,* S. 10, Takt 37, hg. v. DE VAN, *Corpus mensurabilis musicae,* Rome; in gleicher Edition die Jacobus-Messe, IV, S. 18, Takt 66ff., 1949.

[2] Missa *Mi mi,* S. 12 in der GA hg. v. D. PLAMENAC.

[3] Schon mehrfach wurde vom Verf. darauf hingewiesen, daß die 4 und ihre Verdoppelung 8 bzw. 16 als „Zahl der räumlichen Erstreckung" in auffälliger Fülle bei Worten wie „omnes", alle, und darum auch „catholicam" vorzufinden sei; auf die 4 × 4-tönige Durchimitation an der gleichen Stelle in BRUMELS *L'homme armé*-Messe (hg. v. CARAPETYAN, Rome 1951, S. 14) wurde schon aufmerksam gemacht (MD S. 151).

hierher – außer der Fuga das bei Tinctoris verbotene Stilmittel der „redictae", worunter ja auch einfache Tonwiederholungen fallen, angewandt. Es würde zu weit führen, hier aufzuzählen, wo überall im 15. und 16. Jahrhundert solche Unisoni im Zusammenhang mit dem Wort „unam" (bzw. „unum") auftreten; sicher ist, daß im vorliegenden Falle diese unisoni-„redictae", wenn auch nicht direkt beim Wort „unam", dafür aber im ganzen „Et unam . . . apostolicam"-Abschnitt gehäuft vorkommen und zwar im Cantus (T. 193/197) 5; im Altus (T. 195/196) 2; im Tenor (T. 192, 196) 1 + 1; im Baß (T. 190 f., 194) 2 + 1; insgesamt 10 + 2 = 12 mal. Man könnte einwenden, daß bei solchem Zusammenzählen über die Einzelstimmen hinweg die 12 eben doch nur Zufallsergebnis sei und weniger beweiskräftig als bei der Fuga. Beachten wir jedoch, wie jene „Unisoni"-Kette von 12 Gliedern sich in zunehmender Verdichtung, genau nach dem „unam" des Tenors [!] beginnend, anreiht:

B B T C C C C C
B A A
T,

ohne im Gesamtkomplex einen einzigen Takt auszulassen, so spricht all dies für die absichtliche Anhäufung unserer 12 Unisonus-Paare, um so mehr, als der „unam . . . apostolicam"-Text diese Zahl mit Selbstverständlichkeit erwarten läßt[1]. Man kann aber auch sagen, daß es sich um 24 = 12 Paare handelt, daß die aus den Fugae der 3 Oberstimmen sich ergebende 24 (vgl. „coetum Deo serventium") gleichfalls noch einmal im Aspekt der Tonwiederholungen erscheint.

Das 3. Beispiel ist das „Laudamus te . . ." aus dem Gloria der Missa *Ave Regina* von Obrecht[2]. Es zeigt zunächst einmal das bekannte, für diesen Meister bezeichnende Anwachsen jener „re-dictae" zu ganzen „Sequenzen"-

[1] Vgl. a. die beiden in Musica Disciplina VIII, S. 150, genannten Parallelfälle des „unam . . . apostolicam"-Textes (Josquins Missae *Fortuna* und *Da pacem*), die beide in 3 Stimmen je 4 Tonwiederholungen, also insgesamt 12 bringen! Auf weitere Beispiele muß aus Gründen der Raumersparnis verzichtet werden.

[2] S. 146f. in der GA von Joh. Wolf.

Ketten, die von Burmeister bis Walther wegen ihres sekundweisen Rückens „Climax" bzw. „Gradatio" genannt sind[1]. Sie erweisen sich auch zahlensymbolisch als Steigerung: In unserem Beispiel wiederholt die 7tönige Oberstimme in 7 Takten[2] 7mal eine abwärtssteigende Climax. Aber es ist noch mehr als die bloße Potenzierung der 7 darin enthalten. Daß die Himmelssieben erst im „Laudamus te, benedicimus te . . .", nicht schon beim „et in terra pax" erscheint, ist nicht nur ein Beweis dafür, wie hier in der breit ausladenden Kompositionsweise Obrechts ein Textgedanke sogar erst im folgenden Abschnitt zahlensymbolisch sich auswirken kann, man darf noch weiter gehen und die menschliche Reaktion auf die Engelsverkündigung, die Unzulänglichkeit der Lobenden daraus ablesen. Es wäre dem Meister ein leichtes gewesen, auch den tragenden Unterbau jener 7 × 7tönigen Oberstimme, im Alt mit 3, im Tenor und Baß mit je 2, also wiederum insgesamt 7 Tönen als „Harmoniesequenz" mit herabsteigen, in allen 7 Takten der Unterstimmen rein 7 × 7 wiederkehren zu lassen. Der Alt jedoch stört diese „Himmelsreinheit", indem sein erster Takt von diesen 7 völlig abweicht. Es sind also außer den 7 × 7 Tönen des Cantus nur die 7 × 2 des Tenors und die 7 × 2 des Basses, d. h. zusammen 77 Töne ausnahmslos an der „Siebenmaligkeit", am „Septenarius", beteiligt, also sind – von hier aus gesehen – nur diese zu zählen. Diese 77 ist nun nicht nur wegen des erneuten Auftretens der Himmelszahl in Zehnern und Einern bemerkenswert: ist doch die 11 hierin siebenmal enthalten und diese ist – laut Bungus – die „figura omnis peccati", die das Übertreten der 10 Gebote symbolisiert. Mehr noch: schon Augustin verbindet mit der 7 × 11 (wie wir oben sahen) die „remissio peccatorum". Es sind also unter denen, die loben, die Sünder einbezogen, ja sogar ihre Erlösung ist angedeutet[3].

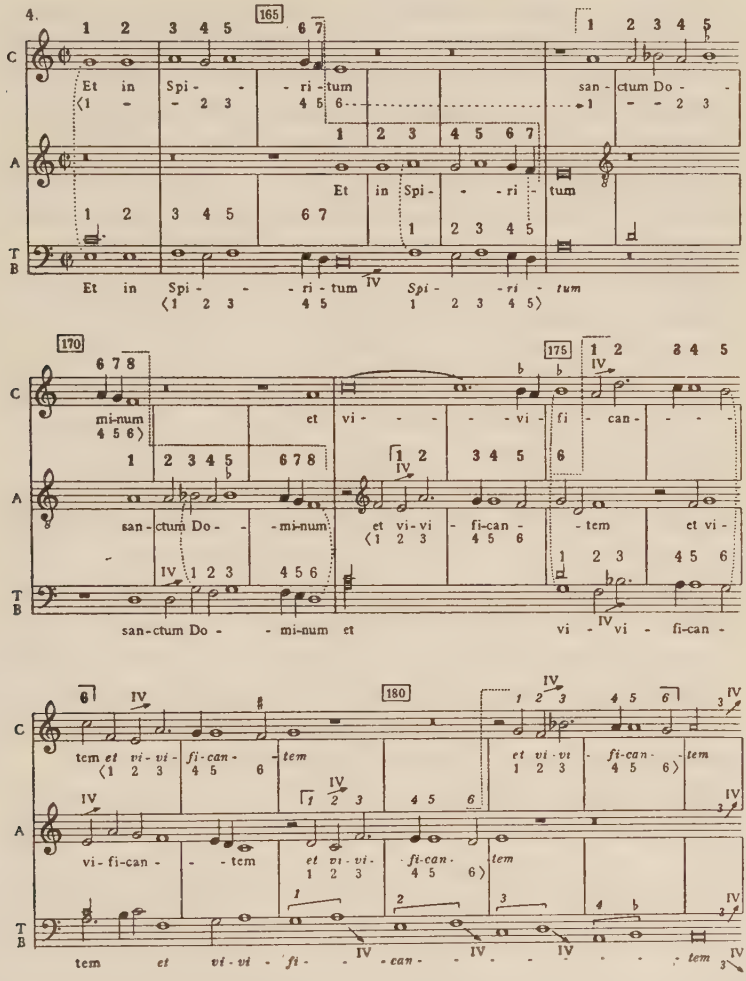
Nur zwei Meister noch können – mehr gestattet die gebotene Kürze nicht – mit einem Beispiel vertreten sein: wir wählen dafür den Niederländer Josquin und den Italiener Palestrina, um damit zeitlich und räumlich zugleich mit

---

[1] Über die Verschiedenheit der „Climax" in Antike und Mittelalter – was die Rhetorik angeht – vgl. H. Lausberg, *Elemente der literarischen Rhetorik*, München 1949, S. 38, § 33: „Synonymie sich steigernder Glieder", und S. 45, § 41: Steigerung durch „anknüpfende" Kettenbildung = antike „Climax". Eine Steigerung ist jedoch stets, trotz der genannten Differenz, vorhanden; sie bleibt auch gewahrt in den ebenfalls differierenden Übertragungen dieser Figur auf die Musik (Burmeister-Climax (bzw. -Gradatio) und Nucius-Climax werden bekanntlich dem Sinne nach auch noch von Walther in seinem *Lexicon* auseinandergehalten.

[2] Daß hier sogar in der Taktzahl die ohnedies mehrfach betonte 7 erscheint, dürfte nicht primär, sondern im Gefolge der Notenzahl 7 aufzufassen sein.

[3] Daß selbst die 11 sich in diesem Zusammenhang noch ein zweites Mal aufzeigen ließe, sei kurz gestreift. Nehmen wir zu den 77 die „störende", d. h. im ersten Takt zur 7 sich ablehnend verhaltende Altstimme mit ihren nur 6 × 3 Redicta-Tönen hinzu, so ergibt dies 95, und diese Zahl wiederum überschreitet – vgl. den Bungus-Ausdruck „transgressio" – um 11 jene Zahl, die bis *Bach* hin besondere Vollkommenheit symbolisiert: 7 × 12 = 84.

der Zahlentradition des Italieners Bungus die Verbindung herzustellen. Für Josquin sei aus der Missa *Gaudeamus* das „Et in Spiritum Sanctum Dominum et vivificantem" herausgegriffen, eine Textstelle, von der Bechoffen 1505 in seiner oben genannten Meßerklärung die Eigenschaften „Gott" und „Herr" unterstreicht[1] (Beispiel 4)[2].

[1] „Id est deum: quia sint alii spiritus sancti et angeli: omnes sunt administratorii spiritus. Iste vero dominus, non minister aut servus."

[2] Credo Takt 163ff. in der GA von Smijers. (Die Messe ist enthalten in der ersten Petrucci-Reihe, 1502.) Der in Climax und Fuga melodisch ebenfalls übereinstimmende 8. Ton ist dabei stets rhythmisch abweichend gearbeitet. Daß er hier nicht gezählt werden soll, lehrt schon der Vergleich mit der folgenden Teilfuge „Dominum". Die dort (Takt 170 C., 172 A.) zahlensymbolisch sinnvolle „Dominus"-8 ist nunmehr rhythmisch eindeutig gestaltet.

Daß das Zahlensymbol Gottes, des Schöpfers, wie auch das des heiligen Geistes die 7 ist, entspricht ganz der Expositio Bechoffens. Diese 7 ist nun im ersten Teilabschnitt „Et in Spiritum" unseres Josquin-Beispiels sowohl als Dezimenkette [Climax bei Nucius] der Außenstimmen wie auch als Teilfuge des Cantus und Altus vertreten. Diese 7 Dezimen des Anfangs werden – auf 5 verkürzt – als Baß-Anaphora im Sinne von Burmeister 1599 und als Nucius-Climax der beiden Unterstimmen, also mit doppeltem 5-Symbol wiederholt. Wie oft ergänzt die 5 in unserer Parallelen-Kette die 7 (7 + 5) zur 12, sie kann aber auch als Hinweis auf das folgende „filioque procedit" – daher 5 – verstanden werden. Demgegenüber ist im anschließenden „Sanctum Dominum"-Teil die 12 als 6 + 6-Terzen-Kette (Takt 171/2) und als Superius-Redicta[1] vertreten. Ist schon hier die verschiedene Zusammensetzung der 6 bemerkenswert, so wird sie im folgenden noch deutlicher in ihrer beabsichtigten Symbolik hervortreten: dasselbe Ziel, auf verschiedenen Wegen erreicht! Vorerst aber tritt zu der das „Sanctum" symbolisierenden 12 die 8tönige C/A-Teilfuge, die mit ihrer 8 + 8 [16 = 4 × 4] das „Dominum", die Herrschermacht betonen soll[2]. Wie stark die „Schöpfungszwölf", bzw. die 6 als „numerus creaturae" das „vivificantem" beherrschen, ergibt ein Blick auf den 3. Teil unseres Notenbeispiels: Wiederum erscheinen je 6 + 6 Töne in der A/C-Quart-Fuge A 173/5 bzw. C 175/7 sowie A 179 f./C 181 f., dazu als Dezimenkette der Außenstimmen (175/6) und als „Redicta" im Cantus Takt 181/2, aber auch im Alt[3]. In dieser abnorm gehäuften Fülle von 6 + 6-Paaren fällt – wie bereits angedeutet – auf, daß die melodisch und rhythmisch gleichen 6 Töne der beiden Fugen-Paare sich in ihrem Anfang und Ende verschieben und daß doch an der 6 festgehalten wird. Nicht genug damit, ist die 4 – die Zahl der 4 Elemente, der Materie –, die ja auch noch in der Quart-Beantwortung e a und d g der beiden genannten A/C-Fugae enthalten ist, rein melodisch im „vivificantem" ebenfalls in allen 3 Stimmen 3mal vertreten[4]. Das ist nicht nur darum beachtlich, weil hier ein besonders intensiver Beleg der melodischen Quart-Verwendung im „vivificantem" der Messe vorliegt[5], sondern weil diese intervallische Vierzahl zu-

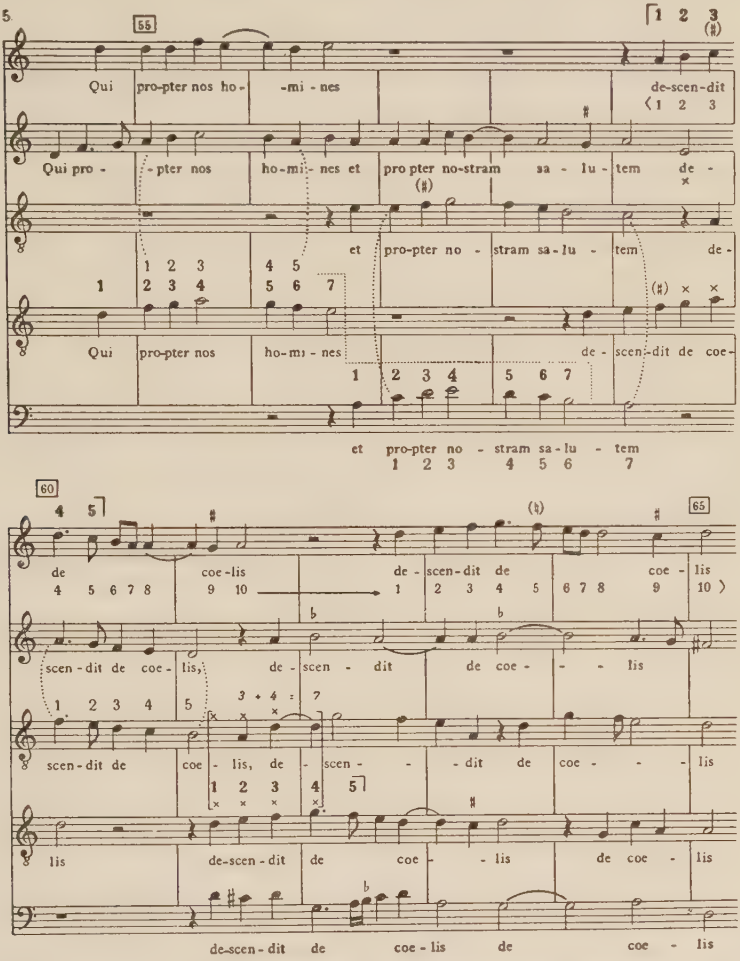
[1] Die Superius-Takte 163/5 werden 168/170 in derselben Stimme im Sekundabstand wiederholt, weichen aber rhythmisch im 2. und 3. Tone ab, so daß sich hier 6 + 6 um eine Sekunde erhöhte, sonst völlig gleiche Töne ergeben.

[2] Die 8 als Gerechtigkeitssymbol hängt wohl nicht nur mit der Vorstellung einer Wage – 4 auf jeder Seite –, sondern auch mit dem „dominare" [Gerechtigkeit = Herrscherpflicht] zusammen. Über die im Oxford-Bericht gegebenen Belege hinaus können aus Raumgründen hier leider keine weiteren gegeben werden.

[3] Cantus Takt 181/2 eine Sekunde höher, d. h. als Epizeuxis, auch mit gleichem Text, gegenüber Cantus 177/8; im Alt – wiederum als Epizeuxis – einmal von f, dann von d aus (173/4–179/80).

[4] Cantus 175: a d, 177: e a, 181: f b. – Altus 173: e a, 177: e a, 179: c f. – Diesen aufwärts gerichteten Quarten stehen im Bassus 179, 180/1, 181/2 drei abwärtsspringende Quarten – dazu in einer 4 × 2-tönigen „Redicta" – gegenüber.

[5] Folgende Messen bringen gleichfalls auf „vivificantem" einen Quartsprung:

gleich jeweils mit dreimaligem Erscheinen je Stimme (IV × 3 = 12) gekoppelt ist und so auch in dieser Hinsicht eine dreifache 12 errechnet werden kann[1]. So ergibt sich in unserem Beispiel Josquins – ähnlich dem Obrechts – eine kaum mehr als zufällig anzusprechende Anhäufung des gleichen Zahlensymbols, der 6 + 6 = 12. Gewiß ist eine solche mehrfache Unterstreichung

Dufay 3 voc. *Sine nomine*; Ockeghem, GA Bd. I, Nr. 4 *(Cuiusvis toni)*, *L'homme armé*; Basiron, *L'homme armé*; Regis, *L'homme armé*; Obrecht, GA Nr. 5, 9; Josquin, GA Nr. 1, 2, 3, 5, 6, 9, 15, *Pange lingua*; Palestrina u. a. die Messen *Ecce sacerdos, O regem, Ad coenam* (Casimiri-Ausg. I), – *sine nomine, de Beata, P. Marcelli, Salvum* (Bd. IV), – *brevis, de Beata, l'homme armé* (Bd. VI); nicht zuletzt ist aber auch Bachs h-moll-Messe hier zu nennen (nähere Angaben dieser nur vorläufigen Aufzählung mußten aus Raumgründen unterbleiben).

[1] Daß selbst Intervall-Zahlen, also Entfernungs-Maße, mit der Zahl ihrer Wiederholungen multipliziert, zahlensymbolisch verwendet sein sollen, mag befremdlich erscheinen, gewinnt aber im Hinblick auf das stets gleichbleibende Produkt 12 in unserem Falle hohe Wahrscheinlichkeit.

derselben Zahl nicht die Regel. Daß sie aber auch abseits von Josquin, jedoch in der gleichen Zeit, häufig vorkam, versuchte der Verf. in der Neuausgabe der „Missa anonyma II" (Chorwerk Nr. 56, vgl. bes. das Beiheft) zu zeigen: die „Et in Spiritum"-Stelle häuft hier (einschließlich „vivificantem") weniger die 12 als die 7, die 4 mal erscheint[1].

Um auch für das Meß-Schaffen Palestrinas ein Beispiel abnorm gehäufter Verwendung des gleichen Zahlensymbols zu zeigen, ist die 5stimmige Missa *Aspice Domine* aus dem Liber II gewählt, die 1567 erschien und 1600 – also in der Bungus-Zeit – neu aufgelegt wurde (Notenbeispiel 5)[2]. Dieses Nachbarwerk der Marcellus-Messe bringt u. a. auf „Qui propter nos homines descendit de coelis" die Himmelszahl 7 – gleichsam den Ausgangspunkt vor dem „descendit" symbolisierend – sowohl als Teilfuge der beiden tiefsten Stimmen wie auch als Nucius-Climax (Terzenparallelen) zwischen Tenor I und Baß, und wiederum erreicht man die 7 von zwei verschiedenen Ausgangspunkten her[3]; dies darf als weiterer Beweis dafür gewertet werden, daß nicht bloßer Zufall vorliegt. Sonst aber ist gerade in diesem „descendit"-Abschnitt Palestrinas mehr die 5, d. h. der Hinweis auf die folgende Erlösertat in den Mittelpunkt gerückt: Schon gleichzeitig mit der 7-Fuga (54/58) fällt eine Kette von 5 Terzen (Alt/Tenor II, Takt 55/56) auf (wiederum treffen 7 + 5 zusammen!), vor allem aber enthält der „Descensus" des Alt + Tenor I (Takt 60/61) durch diese 5tönige Nucius-Climax neben dem Bildlichen auch zahlensymbolisch eine Erläuterung, genauer gesagt: die Zweckangabe des Herabkommens. Damit aber jeder Zweifel behoben ist, endet auch die Teilfuge des Cantus/Tenor II (C 59/60, T II 61/62) ihre Zahl rhythmisch und melodisch gemeinsamer Töne mit der 5 und schließt darüber hinaus die Oberstimme ihre Wiederholungsfigur „descendit de coelis" mit dem 10. Tone[4]! In dieser vierfachen Unterstreichung der Erlöserzahlen 5 bzw. 10 ist aber noch eine weitere Abweichung von der satztechnischen Norm zu verzeichnen: die Kreuzung der Stimmen, der „musikalische Chiasmus". Daß auch hier „gezählt" wurde, liegt nahe[5]. Darum verdient es Beachtung, wie im Tenor I

[1] Vgl. S. 10 des „Beiheftes": „N 7, G 7, P 7, Rp 7." Auch die „vivificantem"-Quart (s. o.) ist hier musterhaft vertreten. Die sonst weitgehend untextierte *Missa anonyma II* zum Vergleich heranzuziehen, ist darum gerechtfertigt, weil die „Et in Spiritum"-Stelle hier ausnahmsweise textiert ist.

[2] Seitenangabe und Notenbeispiel nach *Le Opere Complete di Giovanni da Palestrina*, Vol. IV, Roma 1939, Hg. R. Casimiri.

[3] Vgl. das Notenbeispiel: „prop" hat in der Fuga die Ziffer 2, in der Terzenkette die 1 (Baß Takt 56/59).

[4] Cantus 59/61 und 62/65. Hier liegt eine Epizeuxis im Abstand der Oberquart vor.

[5] Der Credobeginn (S. 102 der Casimiri-Ausg.) mit seinen 9 (3 × 3) unter den Tenor II gehenden Tenor I-Tönen und den 7 + 3 mal den Tenor I überschreitenden Tenor II-Tönen (Takt 1/5) ist zahlensymbolisch höchst sinnvoll: Die Trinität (3, bzw. 3 × 3), die 7 und – in der Summe der Kreuzungen – die 19 (= 7 + 12) ist zu Beginn des Glaubensbekenntnisses betont.

der Schlußton der Terzenkette (h, Takt 61) gleichzeitig eine 3tönige Kreuzung T I/T II einleitet, während die erwähnte 5tönige T II-Fuga (Takt 61/62) mit 4 Tönen über den Tenor I geht. Daß dieser kreuzende Stimmenkomplex mit seinen 3 + 4 = 7 zum Textwort „coelis" besonders gut paßt und den Gedanken ‚Himmel-Kreuz' erneut verstärkt, dürfte kaum zu bestreiten sein. Da auch sonst allenthalben ähnlich gut passende Belege nachweisbar sind, wird man den „Chiasmus" neben Fuga, Redicta, Nucius-Climax usw. in die Numerus-Betrachtung einzubeziehen haben. Stets wird freilich vorerst zu prüfen sein, ob die Stimmenkreuzung in dem jeweils vorliegenden Werk Ausnahmecharakter hat, also im Sinne einer Figur angewendet ist.

Damit seien die Meß-Ausschnitte beendet: Die kleine Beispielreihe potenzierter Zahlensymbolik könnte durch fortgesetzte „numerus"-Analyse ganzer Meßsätze[1], besser noch durch Querschnitte wenigstens einiger Text-Details (z. B. recht vieler Vertonungen des „Et incarnatus"-Abschnittes) mit ungleich zahlreicheren Belegen ergänzt und erhärtet werden.

Ein kühner Sprung über das ganze 17. Jahrhundert hinweg in die Zeit Bachs sei noch gestattet. „Kühn" schon darum, weil nicht Bach, sondern Händel auf die Frage, ob hier noch Zahlensymbolik zu erwarten ist, geprüft werden soll. Nicht, daß sie häufig bei Händel angewandt sei, soll damit behauptet werden, sondern daß sie überhaupt noch bei ihm nachweisbar ist, daß sie dem großen Meister nicht fremd war. Wir betrachten den Teil der Caecilienode, der der Orgel – als der Repräsentantin der Musica Sacra – gewidmet ist. Während des ganzen Stücks ist laufend die 12 „zitiert": Zu Beginn des „Larghetto e mezzo piano" hat zunächst „Organo Diapasons" 12 Takte zu spielen[2]. Das wäre noch wenig auffällig, wenn nicht zugleich die „irdischen" Begleitinstrumente (Streicher) dem „Sacred Organ" stets, also 12mal den „Vortritt" ließen, indem sie immer nur auf leichtem Taktteil einsetzen, die „gewichtigste" Aussage, den Taktschwerpunkt, der Orgel überlassen. Wenn nach diesen 12 (und einem Takt Pause) die Orgel „ad libitum" ihren Part fortsetzt, so spielt die rechte Hand eine Terz-Sexten-Climax von 12 + 12 Tönen[3], dann erneut 12 Takte und im darauffolgenden 2. „ad libitum" nochmals 6 Terzen (12 Töne) in der rechten Hand. Wem dieses 5malige Zitieren der 12 noch nicht beweiskräftig genug ist, der möge beachten, daß mit dem Einsatz der Singstimme „But, oh! What Art can teach what human voice can reach the sacred Organ's praise" nunmehr die Vox humana als

---

[1] Dies ist in dem genannten Beiheft zum *Chorwerk Nr. 56 (Missa anonyma II)* für die Sätze Gloria und Credo durchgeführt.

[2] Es bedarf wohl kaum der Erklärung, daß nun – in der Zeit des Taktstrichs – der Takt als Zähleinheit neben der Zählung einzelner Noten häufig in Erscheinung tritt.

[3] Man könnte sogar noch die Aufteilung in 10 Terzen (Terz als Trinitätszahl) + 2 Sexten (2 × 6 = 12) symbolisch erklären, um so mehr, als die linke Hand 2 mal 3 Unisoni hierzu bringt.

Himmelsgabe symbolisiert ist, indem hier – wie oben die Orgel 12 Takte lang – jetzt die Singstimme 7 Takte hindurch den „Vortritt" erhält. Dann aber, nach „praise" und vor der Wiederholung des genannten Textes, hat wieder die Orgel in der rechten Hand ein 12töniges, aus Terzen bestehendes Zwischenspiel und – damit nicht genug – umfaßt der Singstimmenpart von der Wiederholung „But, oh!" bis zum Ende 2 × 12 Takte, und erschöpft sich (nach „above") die Zahl der Orgeltöne in 12 für die rechte und 12 für die linke Hand! Nochmals sei betont, daß eine solche lapidare und gehäufte Anwendung der beiden heiligen Zahlen im sonstigen Schaffen des Meisters – die weltliche Seite fällt hier ohnedies weg – nur ausnahmsweise zu erwarten ist, das aber noch nicht daraufhin überprüft wurde[1]. Selbst die erwähnten „ad libitum"-Stellen geben noch Fragen auf: Ob etwa diese nicht nur zahlen-, sondern offensichtlich auch klangsymbolisch gemeinten Stellen, die so ganz auf irdisch-konzertantes Sich-Hervortun verzichten, eben darum „ad libitum" freigestellt sind, weil der Meister das volle Verständnis für die Symbolik nicht mehr überall erwartete[2]. In Hinblick auf die Matthesonsche Richtung liegt dies sogar nahe. Wenn P. Mies im Händel-Jahrbuch 1956[3] feststellt, daß Händel im Gegensatz zu Bach[4] sich der systematischen Faß-

[1] Ein weiterer Beleg, der Schluß-Chor des *Samson,* von *Händel* 1742 nach dem Messias-Erfolg komponiert (s. W. Serauky, *Georg Friedrich Händel* III, Leipzig 1956, S. 833) sei kurz genannt: „Let their celestial concerts" („Laut stimme ein die ganze Himmelsschaar"). Wenn dieses D-Dur-Thema wegen seiner Tonwiederholungen als „liturgische Intonation" (Schnoor, *Oratorien und Weltliche Chorwerke,* S. 183) bezeichnet wird, so ist hierin das Abnorme implicite ausgedrückt; beachten wir aber, wie Händel abschließend unseren Blick von Samsons Erdenleid weg zum Himmel lenkt, so gewinnt die siebenfache Tonwiederholung bei „celestial" als zahlensymbolische Absicht Wahrscheinlichkeit. Nachdem der „Septenarius" in den einzelnen Singstimmen 21mal erklungen ist, erscheint er beim 22. Male – es ist der 11. Komplex, in dem das Thema überhaupt verwendet ist – auf die Worte „dem der da ist, und war" rhythmisch völlig verändert, ebenso beim 13. Komplex (sollte hier sogar die „Transgressio" bedacht worden sein?); noch auffälliger ist aber, daß in insgesamt 14 (2 × 7) Komplexen 28mal (4 × 7) der „Septenarius zitiert" ist. Wieder einmal ist es zu oft, als daß dies bedenkenlos als Zufall bezeichnet werden könnte!

[2] Die umgekehrte Möglichkeit, daß Händel hier traditionell-englischem Brauch Konzessionen gemacht und für die „altmodischen" Zahlhelden die viele Symbolik hineingebracht, kurz Spielerei damit getrieben hätte, entspricht wohl kaum dem Ernst des Werks und des Meisters.

[3] *Stilerkennung bei Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel.* Daß in dem genannten Aufsatz die „bewußte" elfmalige Wiederholung des „Herr bin ichs?" der Matthäuspassion anerkannt wird, darf als Bekräftigung wenigstens der 1. Gruppe von Zahlen-Anwendung (Blume, *Bach,* MGG.: „einfache Zahlenallegorik") vermerkt werden. Möge die vorliegende Arbeit dazu beitragen, daß auch die „tiefgründige" 2. Gruppe der Zahl-„Virtutes" ihre – von heute her gesehen verständliche – Fremdheit verliert.

[4] Auf diese heutige Entfremdung gegenüber der Zahlensymbolik weist auch H. Engel (*Musik der Völker und Zeiten,* Darmstadt 1952, S. 215) bezüglich Bach mit Recht hin. Aber mag auch die Verbundenheit mit den Zahl-„virtutes" zum Unwiederbringlich-Vergangenen gehören, dies befreit uns nicht davon, um das Verstehen dieser entschwundenen Denkweise bemüht zu bleiben.

barkeit – wozu auch die Anwendung der Zahlensymbolik gerechnet werden darf – zumeist entziehe, so soll die generelle Gültigkeit dieses Satzes nicht durch unser einziges Beispiel bestritten werden, vielleicht darf es sogar als Bestätigung der Händelschen Vorliebe für „ganz eindeutige Stilelemente" gewertet werden: d. h. daß hier zur Charakterisierung und Differenzierung der Musica Sacra bzw. überhaupt des Überirdischen ganz eindeutige und – man kann wohl sagen unkomplizierte – mühelos erkennbare Zahlensymbolik benutzt wurde.

Es muß abschließend nochmals betont werden: Unsere mehr als 3 Jahrhunderte umfassende Überschau wollte nur eine zusätzliche Erweiterung der bisherigen analytischen Methodik zeigen und dabei Aufgaben und Forschungslücken aufweisen. Daß die umstrittene und nur durch unverdrossene Überprüfung zahlloser Werkbeispiele weiter zu ergründende Frage der Zahlensymbolik noch nicht als abgeschlossen zu betrachten ist, daß andererseits hinter der vom Verfasser zum Ausdruck gebrachten Gewißheit eine Fülle hier ungenannter Belege steht, sei nicht verschwiegen. Es möge darum nicht als „Hyperbole"[1] und überspitzte Einseitigkeit aufgefaßt werden, wenn gelegentlich weiter hiervon berichtet wird, ja es wäre sogar für die weitere Klärung zu wünschen, daß Untersuchungen auf breitester Grundlage erfolgten.

[1] Es ist zwar hier nicht der Ort, auf den Vorwurf der „Übertreibung" (H. Engel, *Der Sinn in der Vokalmusik, Collectanea Historiae Musicae* II, Firenze MCMLVI, S. 148ff., dsgl. Diskussionseinwand im Hamburger Musikwiss. Kongreß 1956) einzugehen. Wenn schon hier Einwände gegen die musiktheoretisch allenthalben belegbare rhetorische Blickrichtung erhoben wurden, so steht zu befürchten, daß der eng mit dem Figurengedanken verknüpften Numerus-Forschung ebenfalls „Hyperbole" bzw. ein Totalitätsanspruch vorgeworfen wird. Darum sei nochmals betont, daß der alte Satz „musicus numerat" nur hinsichtlich des „numerat" näher beleuchtet, daß aber der „musicus" damit in keiner Weise eingeschränkt wurde.

Neue Zeugnisse von Corellis Wirken in Rom

von

ANDREAS LIESS

Bei Studien in der Biblioteca Vaticana stieß der Verfasser auf zwei Nachrichten über Mitwirkungen Arcangelo Corellis im Hofkreise der Kristina von Schweden. Diese Nachrichten sind, wie aus der Corelli-Literatur zu ersehen, bisher nicht ausgewertet worden. Es sind die Beschreibungen folgender Festlichkeiten:

I. Relazione dell'Accademia solennizata nel Real Palazzo della Regina di Svezia il secondo, il settimo et il nono giorno di febraio 1687 per festeggiare l'Assunzione al Trono di Giacomo Secondo Rè d'Inghilterra. In occasione della solenne Ambasciata mandata dalla M. S. alla Santità di Nostro Signore Innocenzo XI. (Vat. Lat. 10227, fol. 136–140);

II. Giovanni Andrea Lorenzani: Succinta Relazione [Ragguaglio succinto] *dell' apparato fatto nelle Chiese del Gesù et della Santa Casa di Loreto della Nazione Picena nel cantarsi il Te Deum in rendimento di grazie alla Maestà Divina e di altre feste fatte in Roma per la recuperata salute della Sacra e Real Maestà della Regina di Svezia* [Cristina] *nell' anno 1689* (Vat. Urb. lat. 1689, fol. 114–122, und Urb. lat. 1690, fol. 7–19).

I

Die Mitwirkung Corellis an der Akademie zu Ehren der englischen Gesandtschaft ist bekannt und mit ihr diejenige Bernardo Pasquinis[1]. Die ausführlichste Nachricht hat F. Torrefranca mit der Wiederentdeckung des Programmes gegeben[2]. Er fand es unter einer Serie von Textbüchern in der Biblioteca

[1] M. Rinaldi, *A Corelli,* Milano 1953, S. 130 ff., stützt sich auf C. Piancastelli, *In Onore di A. Corelli, Fusignano ad A. C. nel secondo centenario della morte,* Bologna 1913, ferner auf A. Cametti, *Il teatro di Tordinona,* Tivoli 1938, Bd. I, S. 9, und auf das Programm des Festes, das F. Torrefranca wieder aufgefunden hat, Riv. Mus. Ital. 1917, S. 501. A. Cametti erwähnt es in *Cristina di Svezia, l'arte musicale e gli spettacoli teatrali in Roma,* Roma (1911) 1931, und stützt sich dabei auf das *Diario Cervini ad diem,* auf die *Descrizione Il Cancellieri* (Il mercato, S. 223/24), *La diffusa Relazione a stampa,* Roma della Rev. cam. Apost. 1687, festa ripublicata; Abdruck aller drei Quellen bei Bonaventura, *B. Pasquini,* Ascoli Piceno 1923, S. 55–60.

[2] Riv. Mus. Ital. 1917.

del Conservatorio di San Pietro a Majella in Neapel, ein verstümmeltes Exemplar von 14 Seiten, dessen dritte Seite den Titel aufweist[1]: *Accademia / Per Musica / Fatta nel Real Palazzo / Della Maestà della Regina / Cristina / Per Festeggiare l'Assonzione al Trono / Di / Giacomo Secondo / Rè D'Inghilterra / In occasione della solenne Ambasciata mandata / da Sua Maestà Britannica alla Santità / Di Nostro Signore / Innocenzo XI / Versi / D'Alessandro Guidi / Accademico Reale / In Roma Nella Stamperia della Reu. Cam. Apost. 1687 / Con Licenza De' Superiori.*

Auf der folgenden Seite steht:

Personaggi e Nomi de' Musici, Virtuosi della Regina, che formano l'Accademia:

Londra	*Giuseppe Fede*
Tamigi	*Francesco Verdone*
Fama	*Giuseppe Ceccarelli*
Genio Dominante	*Raffaele Raffaelli*
Genio Ribelle	*Giov. Carlo Anatò*
Chori di cento Musici	
Bernardo Pasquini	*Compositore della / Musica*
Arcangelo Corelli	*Capo dell'Istromenti / d'arco in numero di centocinquanta.*

Die gleichen Angaben, gewiß ohne Namensnennung der Interpreten, sind in „Poesie d'Alessandro Guidi" zu finden[2], ebenso in G. M. Crescimbenis „Poesie d'Alessandro Guidi con sua la vita descritta"[3], wie Rinaldi ausführt. Und er gibt auch Zitate hiervon[4], wonach ein Oratorium und ein Componimento per musica zur Aufführung gelangten. Der Titel des Werkes ist unbekannt. Rinaldi hat bereits die Angabe der Enciclopedia moderna e Dizionario italiano della conversazione[5] zurückgewiesen, nach welcher es sich um eine Oper „Endimione" von Alessandro Guidi gehandelt habe, und er berichtet (mit G. M. Crescimbeni) noch Folgendes über das bei der Akademie zu Ehren der britischen Gesandtschaft aufgeführte Werk des Jahres 1687[6]:

„Della musica scritta da Bernardo Pasquini per l'azione del Guidi, nulla purtroppo si può dire. Negli studi sul maestro toscano, inadeguati al valore del musicista, non si accena che di passaggio a questa ‚Accademia'; nell' elenco delle sue opere essa nemmeno figura . . . Un piccolo ragguaglio sulle varie difficoltà a cui andò incontro il compositore lo fornisce ancora il Crescimbeni, sempre nelle sue preziose note biografiche sul Guidi: „. . . si fatto componimento, che si vede impresso lo stesso anno 1687, con titolo d'*Accademia per Musica,* quando fece conoscere, che le cose per musica in nostra lingua sono capaci di tutti i lumi, e di tutta l'arte, e che non meno, che dalle Canzoni, e da altre spezie può ritrarsene pregio e lode;

[1] Rinaldi, a.a.O., S. 130.
[2] Tumermani, Verona 1726, S. 337.
[3] Venezia 1820.
[4] A.a.O., S. 131.
[5] Venezia 1837, VI, S. 106.
[6] A.a.O., S. 132.

altrettanto diede che fare a chi ornollo di Musica, perchè non trovò in esso quella facilità di locuzione, e quel correr di versetti, che i Professori di Musica per la loro cognizione dai troppo creduli, Verseggiatori unicamente richieggono, avvilendo così una delle più belle e dilettevoli spezie, che abbia la nostra Poesia ritrovate.'" – Rinaldi fügt diesem Zitat die Bemerkung hinzu: „Parole un po' amare che il Crescimbeni deve aver scritto in un momento di cattivo umore."

Nach unserer „Relazione" ist zu dem ganzen Fragenkomplex der „Accademia" festzustellen, daß sie sich zusammensetzte aus einer großen Sinfonia mit 150 Instrumenten mannigfacher Besetzung *(stromenti di varie sorti)*, gleichsam als Einleitung, und der eigentlichen „Accademia di Musica", die zweifelsohne das Spiel der in Torrefrancas Programm angegebenen allegorischen Figuren, also eine wohl szenische Kantate, darstellte. Ausdrücklich wird in der „Relazione" gesagt, daß auch Corelli an ihrer Komposition beteiligt war *(alternata composta)*, was sich aber wohl nur auf wenige Instrumentalstücke erstrecken dürfte, da im „Programm" Bernardo Pasquini allein als „Compositore della musica" angegeben ist. Gleicherweise stammte, nach unserer „Relazione", die einleitende Sinfonia concertata von Pasquinis Hand, denn im zweiten Absatz heißt es: „pure composta dal Pasquini, alternata dal Corelli", was sich auf die der Sinfonia folgende Kantate bezieht.

Nach dem Bericht gewinnt man den Eindruck, daß Pasquini selbst sich als Virtuose, und zwar im Concertino, gleichsam wie in einem Klavier- (oder Orgel-?)Konzert, solistisch gegenüber der Instrumentenmasse des Tutti in den Vordergrund gespielt habe[1]. Darauf beziehen sich die emotionalen Hinweise, die die Ungewohntheit und Neuheit eines solchen Musizierens hervorheben: „rendeva estatici gli spettatori, non giungendo a comprendere, come tanto bene potesse accomodarsi all' orecchio lo strepito di tanti stromenti col dolce metro concertato in tal modo dal virtuosissimo Bernardo Pasquino, Romano, che ad uno stesso tempo sollevando il cuore ad una allegrezza inesplicabile, rendeva una dolcezza inusitata, e nova, che conduceva la gioia sul labio e le lagrime su le pupille".

Neben einem lebendigen Einblick in den Verlauf des Festes, neben diesen interessanten technischen wie emotionalen Hinweisen auf Pasquinis Werk und Spiel macht die Relazione Vat. lat. 10227 wesentliche Ergänzungen zu dem von Torrefranca aufgefundenen Programm und beendet auch den Streit um das Datum des Festes, ob nämlich diese Aufführungen im Januar oder im Februar des Jahres 1687 stattgefunden haben.

M. Rinaldi führt gegen die Februardaten ins Treffen[2]:

„Quando si effetuò con precisione questa missione? Il Piancastello e il Cametti la pongono ai primi di febbraio dell' anno 1687[3]; ma se consultiamo il Ragguaglio della solenne comparsa fatta a Roma gli otto di gennaio 1687 dell' ill.

[1] Vgl. G. Muffat, Vorrede zu seinen *Concerti grossi*, DTÖ XI 2, S. 9, Absatz 3 u. 4.
[2] A.a.O., S. 130.
[3] *Corelli*, S. 43, und *Il Teatro di Tordinona*, Bd. I, S. 9.

Conte de Castlemaine . . . alla santa sede apostolica[1] risulta evidente l'inesattezza."

M. Pincherle[2] schließt sich diesem Zweifel an.

Der klare Beweis für die Februardaten liegt nunmehr vor; kann unsere „Relazione" in Einzelheiten irren, so doch kaum in dieser bestimmten Datenangabe, nach der das Fest am zweiten, siebenten und neunten Februar stattfand, wobei die dem Hauptfeste folgenden Veranstaltungen, wie aus dem Texte hervorgeht, Wiederholungen darstellten[3].

An sonstigen Nachrichten entnehmen wir dem Bericht, daß die Zahl der ständigen Kapellsänger der Kristina von Schweden weniger als einhundert betrug; sie drängte bei diesem Monstrekonzert darauf, daß die Zahl einhundertfünfzig unbedingt erreicht würde, und zog die besten Musiker Roms dazu heran[4]. Wieder begegnet uns auch in der einleitenden Sinfonia concertata die Angabe von einhundertundfünzig Instrumentalisten. Sie kehrt, als Norm bekannt, in den Berichten immer wieder. Nach G. M. Crescimbeni[5] soll Corelli der erste gewesen sein, der die Sinfonie in solcher Monstrebesetzung bei Mannigfaltigkeit der Instrumente (siehe oben: *„stromenti di varie sorti"*) in Rom einführte. Das Programm Torrefrancas vermerkt bei der Kantate gewiß eindeutig: „Istromenti d'arco in numero centocinquanta."

Die angebliche Anwesenheit Alessandro Scarlattis, des dritten großen Musikers im Kreise der Kristina von Schweden, bei diesem Feste[6] wird auch durch unseren Bericht nicht bestätigt. Das braucht aber nicht zu heißen, daß er nicht da war. Denn es werden naturgemäß in solchen Berichten stets nur die allerhöchsten Standespersonen namentlich erwähnt.

Es folge nun der den musikalischen Teil des Festes betreffende zusammenhängende Auszug aus Vat. Lat. 10227:

„Dato il cenno hebbe principio la Festa Regia dal una gran sinfonia concertata di cento cinquanta stromenti di varie sorti che tratteggiati da mano maestra, e

---

[1] Roma, Ant. Ercole 1687.

[2] *Corelli et son temps*, Paris 1954, S. 19 und Anm. 21, S. 152.

[3] Lina Montalto bringt jüngst in *Un Mecenate in Roma barocca*, Florenz 1955, S. 521, Anm. 11, aus nicht näher bezeichneter Quelle wohl der Doria-Pamphilischen Bibliothek erneut die diesbezüglichen Datenangaben des 7. und des 9. Februar: „Discorso detto alla R. Acc.ia della Maestà di Cristina di Svezia – in lode di Giac. II. della Gran Bretagna – da Mons. Gio. Albani Acc. Reale – Innanzi – al fastoso e solenne applauso – musicale fatto nella med.a Acc.a solenne nel – Real Palazzo della Reg. di Svezia- il settimo et il nono di Febraio 1687 . . ."

[4] Die Sorge der Königin um ihren Musikerbestand geht übrigens auch aus ihren Briefen hervor (Bibl. Regia Vat. 2104); dazu W. J. J. Westzynthius, *Catalogue des Lettres de la Reine Christine, qui se trouvent à la Bibliothèque de Montpellier* (Nr. 258 u. 259). Hier werden in Bd. I genannt: Antonia Coresi (S. 154), Franc. Grossi (195), Maestro Massini (56), Febrini (63), ferner in Bd. VI: A. Coresi (67), Barbara Riccioni (68), Giov. Fed. Grossi del Siface (70), Rivani (72); Bd. VIII: Vicenzo Dati (70) u. a.

[5] *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, Roma 1720, s. Rinaldi, a.a.O. S. 132.

[6] Rinaldi, a.a.O., S. 132.

condotti dal famoso Arcangelo Corelli Bolognese con una quasi celeste armonia rendeva estatici gli spettatori, non giungendo a comprendere, come tanto bene potesse accomodarsi all' orecchio lo strepito di tanti stromenti col dolce metro concertato in tal modo dal virtuosissimo Bernardo Pasquini Romano, che ad uno stesso tempo sollevando il cuore ad una allegrezza inesplicabile, rendeva una dolcezza inusitata, e nova, che conduceva la gioia sul labio, e le legrime su le pupille.

Terminata questa incominciossi la più bella musica che udire già mai si potesse, pure composta dal Pasquini, alternata dal Corelli, e divinamente cantata dai più eccellenti soggetti della cappella, che forma questa Accademia di Musica della Regina; ma come che non si trovano esser bastante per si gran Festa furono gli rimanenti scelti fra li megliori musici di Roma per compire il numero di cento, delli quali la Regina non volse, che ne' pur uno ve ne mancasse.

Adempirono le loro parti così divinamente tutti li musici, che superavano se stessi, e si riconobbe quanto importi alli gran virtuosi di operare su'gli occhi dei Principi, che intendono, e gustano in sublime modo dell' ottimo, come lo intende, e gusta la Maestà della Regina, il di cui applauso non si dà mai, se non a chi giustamente il merita, onde chi ha minor intendimento del suo, et hebbe la fortuna di udire anche più d'una volta questa grand' opera, animata con le parole da Alessandro Guidi, Accademico Reale di Sua Maestà, da forza incognita rapito desidera haverla sempre presente."

II.

Die Mitwirkung Corellis am Freudenfeste zur Genesung der Königin Kristina im März 1689 findet sich in der gesamten Corelli-Literatur nicht erwähnt. Dieses Fest fand in seinen gewichtigsten kirchlichen Veranstaltungen am Tage der Santa Francesca Romana, am 9. März in Il Gesù, und am Tage des Glorreichen Patriarchen San Giuseppe, am 19. März, in der Casa di Loreto statt, bei welch letztgenannter kirchlicher Feier auch Corelli „una Sinfonia di novo concerto" zur Aufführung brachte; das Freudenfest erstreckte sich dann mit verschiedenen kirchlichen Feiern, wie aus der „Relazione" ersichtlich, bis zum 25. März und weiter, also bis knapp einen Monat vor dem am 19. April erfolgten Ableben der Königin[1], während die Lustbarkeiten wegen der einfallenden Passionswoche ihr vorläufiges Ende fanden; heißt es doch am Schlusse unseres Berichtes von Lorenzani, daß er sich vorbehält, darüber wieder zu berichten, wenn sie wieder aufgenommen werden.

---

[1] Der plötzliche Tod der Königin wurde (nach *Istoria segreta della Regina di Svezia,* Bbl. Badia Grottaferrata, und F. Torrefranca, Artikel *Christina Alexandra von Schweden,* in MGG II, Sp. 1409) angeblich dadurch veranlaßt, daß ein Abate Vaini die von ihr protegierte und aufgenommene Sängerin und Instrumentalistin Giorgina (Anna Maddalena Voglia) zu vergewaltigen suchte. Die Aufregungen darüber hatten den Tod der eben erst genesenen Königin zur Folge.

An diese Stelle sei erwähnt, daß die beiden sich mit dem Tode und den Exequien befassenden Handschriften Vat. Lat. 12353 und Urb. Lat. 1692 keine weiteren Hinweise auf Corelli enthalten. In Vat lat. 12353 werden ganz allgemein die Musiker der Santa Casa di Loreto erwähnt (*Breve nota sulla morte e esequie della Regina Cristina, 19. av. 1689,* p. 17). Urb. Lat. 1692, *Relazione della morte di S. M. la Regina Cristina di Svezia,* S. 84/85, enthält die Beschreibung ihres Hinganges, medizinisches Gutachten und Obduktionsbefund, setzt den Todestag aber auf den 20. April (?) an.

Weder Cametti[1] noch De Bildt[2] noch Rinaldi oder Pincherle[3] nehmen Bezug auf dieses Ereignis; auch nicht Lina Montalto, die sich in ihrem Aufsatz „A. Corelli nell'ambiente mus. romano fra il 1671–1703“[4] insbesondere mit der Archivforschung des Hauses Doria-Pamphilij befaßt und die Anwesenheiten Corellis im Palazzo Pamphilij am Corso von September 1687 bis November 1690 belegt.

Das Bedeutsame unseres Zeugnisses wird dadurch unterstrichen, daß es aus der Feder des berühmten Librettodichters Giovanni Andrea Lorenzani (1657–1704) stammt, der auch Mitglied der Akademie der Königin von Schweden war[5]. Diese Beschreibung des Festes widmete er dem Freunde Kristinas, dem Kardinal Azzolino, wie aus dem beigefügten Widmungsblatte vom 30. März 1689 ersichtlich ist (Urb. Lat. 1689 fol. 114).

Zwei Handschriften sind von diesem Berichte vorhanden: Urb. lat. 1689 (17 Seiten, folio 114–122) gibt die erste Niederschrift mit Strichen und Verbesserungen; Urb. lat. 1690 (folio 7–19) stellt die Reinschrift dar, die die Vorlage zu einem Druck abgab, der im Katalog der Bibl. Vaticana unter Lorenzani vermerkt ist[6], aber nicht auffindbar war[7].

In lebendiger Schilderung hat Lorenzani das sich über Wochen erstreckende Fest in Kirchen, Palast und nicht zuletzt auf der Straße – ein gesellschaftliches Ereignis höchster Prachtentfaltung und ein Volksfest zugleich – mit seinen Illuminationen, Fackelzügen, mit seiner Musik wie seinen dichterischen Ergüssen beschrieben. Vielleicht kann an anderer Stelle einmal der Bericht (auch der aus dem Jahre 1687) vollständig veröffentlicht werden. Hier seien nur die entsprechenden Auszüge wiedergegeben, die die kirchlich-musikalischen Feiern in Il Gesù sowie in der Santa Casa di Loreto, wo eben Corelli mitwirkte, betreffen; und zwar, weil hier ausführlicher, nach Urb. lat. 1689.

---

[1] A.a.O.

[2] *Christine de Swède et le Cardinal Azzolini,* Paris 1899.

[3] Rinaldi, S. 39; Pincherle, S. 19.

[4] Riv. Mus. Ital. LIV, Fasc. III, 1954.

[5] Er gibt in der Relazione an: „ . . . sono jo essendo già 28 anni che ho' L'honore di servire respettivamente in questo che a' me spetta si Alta Regina.“

[6] *Imprimatur di Giuseppe Clariori, f. 114 let. di dedica al Card. D. Azzolino, Roma, 30. marzo 1689.*

[7] Urb. Lat. 1689 enthält S. 80 ff. auch den Text von G. A. Lorenzanis *Santa Dimina* [Dimpna], *figlia del Rè d'Irlanda, Oratorio a 4 voci,* den wir wohl zu Recht mit dem England Jakobs II. in Verbindung bringen, und den Text des Oratoriums *Del Angelo Custode* von Giov. Apolloni und Lorenzani (S. 92 ff.) – L. Koechel, *Johann Joseph Fux,* Wien 1872, gibt unter „Nachträge“ des Werkverzeichnisses, Nr. 300 a, S. 187 an, daß Fux diesen Stoff, *Die Heilige Dimpna, Infantin von Irland,* 1702 vertonte. Außer dem Textbuch ist nichts erhalten. Koechel gibt als mögliche Textunterlagen nach Alacci, Dramm. col 253 f., die beiden folgenden an: den genannten Lorenzanischen vom Jahre 1687 und *S. Dimna, Principessa d'Irlanda, Trag. Sacra Rappres.* in Roma 1667 von Gius. Berneri. – Ein erster Vergleich der Textbücher Lorenzanis und Fuxens ergab keinen Anhalt, daß letzterer sich des Lorenzanischen Textes bedient habe.

In Il Gesù am 8. März 1689:

„La Chiesa di dentro era apparata di superbissimi damaschi cremisi guarniti di oro nobilmente compartiti, che rendeano sontuosa, e vaga vista; pendea nel cornicione ricco fregio parimente di damasco frangiato, e guarnito di oro, sotto del quale il dado, che vi recorre, era coperto di lastra di oro, con reporti di velluto cremisi.

Dalli cori parimente pendevano, come anco sopra delle cappelle, li superbissimi e ricchissimi arazzi tessuti in oro di S. M., disegni delli famosi e celebri Raffael di Urbino, e Giulio Romano, a' piedi de quali, facevano pendente alcuni triponcini di damasco cremisi.

(Sopra del frontespitio di dentro in vaga cornice d'intaglio posta in oro si vedeva L'Augusto retratto di si gran Regina.)[1]

(Erano tutti li altari arricchiti delli argenti pretiosi, et ingemmati della casa professa et in parte L'Altar magiore, et in cornicione che recorre sopra la tribuna nel quale vi erano sopra cento candelieri con fiaccoletti accesi.)

Fù poi a' hore 16 principata la Meßa solenne celebrata da Monsignore Ripa Vescovo di Vercelli, cantata da centoventi musici delle più esquisite voci de nostri tempi, fra quali vi erano tutti li musici della cappella Papale, compartiti in sei cori reali, con concerto di cento e più instromenti da arco, oltre le trombe.

Erano detti instromenti in bella forma disposti a' piedi di detta chiesa sopra del cornicione, avanti alli quali serviva di approggio un pendente di velluto cremisi.

Faceva si belsentire il ripieno di si numerose, et eccellenti voci, e si dolce armonia de si gran quantità d'instromenti, che non manco' di dire il popolo, non essersi udito on altre occasioni si risuonante concerto.

Nell' intonar il Te Deum si udi' un rimbombo di replicato sparo die Mortaletti, come anco nel medesimo tempo si udirono sonare più campane, concerti di trombe, e timpani, che per ogni ringhiera della piazza erano compartite, e successivamente batter tamburri, che il tutto apportò tanta allegrezza al popolo, che non potendo contenersi di mostrarla, gridò ad alta voce, viva la Regina."

In der Santa Casa di Loreto am 19. März 1689:

(Fu' celebrata detta Meßa da Monsignore Antici Vescovo D'Arnelia, assistito da Monsignori di ceremonie, et altri della Cappella Papale).[1]

(In quest' occasione volse il Maestro di Cappella della Basilica Vaticana far cantare la sua ben concertata meßa a' quattro cori, fatta per S. M. con il motivo del suo Real Nome, con altri motetti fatti per simil occasione.)

(Fu' detta meßa cantata da musici eccellenti in gran numero, fra quali vi erano molti della Cappella Pontificia;)

Volse anco il celebre Signor Arcangelo Corelli Virtuoso di S. M. fare una sinfonia di novo concerto[2], con trombe, il quale fu' sonato da più perfetti professori di arco di questa città ascendendo a' gran numero.

Nel fin della Meßa, fu' intonato il Te Deum con allegrezza indecibile . . ."

Besonders interessant ist an der Lorenzanischen Erwähnung des aufgeführten Corelli-Konzertes die Bemerkung „con trombe" bei Streichorchester in Monstrebesetzung[3]. Die Frage ist natürlich die, ob dieser Hinweis etwa nur

[1] () = in Urb. lat. 1690 gestrichen, nur in Urb. lat. 1689.

[2] Urb. lat. 1690: fare su novo concerto.

[3] Zweifelsohne ist auch hier die Bezeichnung „Streichorchester" (arco) so zu verstehen, daß unter Führung der Streicher nach Concerto-grosso-Praxis der Klangkörper auch mit anderen Instrumenten verstärkt wird. Und so ist auch die Bezeichnung Corellis im „Programm" der Veranstaltung des Jahres 1687 als capo „dell'Istromenti d'arco in numero di centocinquanta" und, auf der anderen Seite, die Feststellung in der diesbezüglichen „Relazione": Mitwirkung von „stromenti di varie sorti", kein Widerspruch, sondern entspricht ganz dieser von den

bedeutet, daß im Ripieno mit seinem Massenaufgebot Trompeten mitwirkten, oder ob den Trompeten ein konzertierender Part zugewiesen war. – Eine unlösbare Frage.

Die bekannten Werke des Meisters weisen keine solche Besetzung auf. Es gibt nur zwei Sonaten a tre mit Trompete, die Pincherle in seinem Werkverzeichnis erwähnt[1]. Die eine, auch im Catalogo della Mostra Corelliana, Roma 1953/54[2], angegeben, liegt als Manuskript in der Bibl. di San Pietro a Majella in Neapel; und zwar in einem Sammelband „Libro di Partiture delle quatro mute, di Sonate a tre, due da Chiesa, etc. con l'aggiunto anche di alcune altre Sonate del medemo [= medesimo!] Autore, che non son date alle stampe". Nach Pincherle ist die erste der drei den Anhang ausmachenden Sonaten für zwei Violinen und Trompete. Das Finale ist eingeleitet durch ein kurzes Trompetensolo mit Basso continuo. – Die zweite Angabe Pincherles bezieht sich auf: „A sonata for 2 Viol. and thorow Bass with a Trumpet part by A. Corelli, London, Walsh et Hare, 1704."[3] – Ob damals vielleicht die in Neapel befindliche Komposition in „starker Besetzung" und Umformung gespielt wurde, ob bei der freiheitlichen Aufführungspraxis der Zeit (siehe die G. Muffatschen Anweisungen) ein anderes, uns bekanntes Werk des Meisters in entsprechender Bearbeitung erklang oder ein verlorengegangenes, wer vermag es zu sagen? Daß, wie das Textbuch des Festes von 1687, so auch dieses Stück in einer bei Corelli so überaus seltenen Trompetenbesetzung in der Neapolitanischen Bibliothek gefunden wurde, könnte immerhin zu denken geben! Einen Fingerzeig für eine vielleicht einmal mögliche Lösung der Frage dieses am Genesungsfeste 1689 aufgeführten Werkes Corellis bedeutet gewiß auch der ausdrückliche Vermerk Lorenzanis: „su novo concerto", wonach diese Sinfonia concertata doch in nächster zeitlicher Nähe zum Frühjahr 1689 entstanden sein muß[4].

Streichern geführten und durch andere Instrumente verstärkten Instrumentationsweise der barocken Monstrebesetzung.

[1] A.a.O., S. 180.

[2] *Per la Celebrazione della nascita di A. Corelli*, Palazzo Braschi, dicembre 1953 – gennaio 1954, No. 132.

[3] Pincherle, a.a.O., S. 176.

[4] Am Schluß sei der Biblioteca Vaticana wie Herrn Dr. H. Schmidinger vom Institut für Österr. Geschichtsforschung in Rom Dank für die Unterstützung meiner Bemühungen ausgesprochen; besonders danken möchte ich auch Herrn Prof. Dr. N. Pirotta und Frau Bibliothekarin Emilia Zanetti von der Bibl. Mus. „S. Cecilia" in Rom für die überaus liebenswürdige Mithilfe bei der Verifizierung der Fakten, sowie Frau Maria Giulia Gamna-Brenna, Wien, für die Hilfe bei Entzifferung und Übersetzung der Manuskripte.

Ein Brief Karl Straubes über Johann Sebastian Bach

Nachfolgender Brief Straubes vom 24./25. Juni 1946 ergänzt in wertvoller Weise den von W. Gurlitt und H.-O. Hudemann herausgegebenen Band „Karl Straube, Briefe eines Thomaskantors" (Stuttgart 1952, bes. S. 227 bis 232: Karl Straube über J. S. Bach). Für die Erlaubnis zum Abdruck des Briefes sei seinem Empfänger, Herrn Professor Dr. Hans-Georg Gadamer (Heidelberg, damals Rektor der Universität Leipzig) gedankt. – K. Straube (1873–1950) knüpft an einen Vortrag Gadamers über „Bach in Weimar" an (erschienen bei Hermann Böhlaus Nachfolger, Weimar 1946), in dem es heißt: „Bachs Musik steht an Stimmungskraft keiner anderen nach, und doch ist sie in ihrem Wesen verkannt, wenn man sie als Ausdruck von Stimmungen oder Gefühlen auffaßt und auslegt ... Ihr Gesetz ist nicht das der Unmittelbarkeit seelischen Ausdrucks. Jede psychologische Interpretation ist daher widrig ... Das Gesetz dieser Musik ist vielmehr eine überindividuelle Ordnung. Sie ist eine Musik der Innerlichkeit, aber niemals bloßer Ausdruck eines Innern ... Sie hat Ausdruck von gewaltiger Intensität, aber sie ist dennoch keine Ausdruckskunst ... Bachs Musik ist stets ganz Ausdruck, ganz Wirklichkeit, ist Ausdruck des Ganzen, ist Wirklichkeit des Ganzen, Gottes, des Menschensohns, aber nicht einer einzelnen Menschenseele ... Die Welt der Gefühle zu formen und zu binden in die Ordnung des Geistes, das ist das Geheimnis seiner steigenden Macht über unsere Seele."

... Mit diesen Worten ist das innerste Wesen der Persönlichkeit des Meisters, wie sie sich in seiner Kunst offenbart, in Worten tiefer Ehrfurcht und eindringender Erkenntnis erfaßt. Doch lebt in allen Tönen und Klängen dieser Musik eine Menschenseele, die von Johann Sebastian.

Als damals Forkel, beschäftigt mit den Vorarbeiten für die später veröffentlichte Biographie, sich an die beiden ältesten Söhne wandte, um begründete Nachrichten über den Menschen und Musiker Bach zu erfahren, war es Karl Philipp Emanuel, der darüber schreibt, wie der Vater den Besuchern seines Kantorenheims durch erbauliche Gespräche vieles mitgegeben habe für ihr ganzes Leben. Wer von uns heute unter den Zuhörern gesessen hätte, dem würde es beim Hören dieser erbaulichen Worte bewußt geworden sein, wie ein wissender Geist über Gott, Welt und Mensch spricht, der in die Geheimnisse des Geschehens im Himmel und auf Erden tiefer eingedrungen ist als die heiligen Bücher der Christenheit. Nach meinen Erfahrungen im Verkehr mit dem großen Thomaskantor bin ich zu der Überzeugung gekommen, ihm sei divinatorisch ein solches Wissen von den ewigen Dingen zugeflossen, das dem Worte des Erzbischofes Söderblom „der fünfte Evangelist" gültige Wahrheit gibt. –

Ein religiöser Genius solchen Ranges wird von der Bewegtheit pietistischer Frömmigkeit erfaßt werden. Mag er auch als Musiker, wirkend in einem kirch-

lichen Amt, die von erregten Eiferern dieser Glaubensbewegung erhobenen Forderungen in kultischer und liturgischer Beziehung ablehnen. Ohne Zweifel hat Picander-Henrici bei der Gestaltung der kontemplativen Ariosi und Arien der Matthäus-Passion unter dem bestimmenden Einfluß des Komponisten gestanden; wie es auch bei Händel und seinen Textbearbeitern der Fall gewesen ist. In einem schönen Aufsatz [„Archiv für Reformationsgeschichte" 1944, Heft 1/2] hat Martin Dibelius, der Neutestamentler an der Universität Heidelberg, darauf hingewiesen, wie sehr die betrachtenden Teile des Textes den Forderungen des Pietismus entsprechen . . .

Bachs Kunst wird getragen von dem Reichtum seines Innenlebens. Die Stärke der ihm verliehenen musikalischen Phantasie erweckte in ihm Melodien, Harmonien und Rhythmen, die seiner individuellen Art entspringen. Das eigene Wissen um die Endlichkeit alles Irdischen führte zu einem Gottesglauben, um den er als Mann nach eigenen Lebenserfahrungen gemäß seiner leidenschaftlichen Natur gerungen hat. Davon zeugt die Kantate: „Ich glaube, lieber Herr, hilf meinem Unglauben" in allen ihren Sätzen, namentlich in der Tenorarie, die in ihren fast haltlos aufsteigenden und wieder niederstürzenden melodischen Linien die Verzweiflung eines Ungläubigen allzu beredt schildert, um nicht aus eigenem Erleben hervorgegangen zu sein.

Die hoheitsvolle Heilandsgestalt der Johannispassion, die Verklärung des Erlösers in der Matthäuspassion haben die Herzen der Menschen – selbst eines Friedrich Nietzsche – durch die Schönheit ihrer musikalischen Fassung und durch die in den Tönen widerklingende Offenbarung des göttlichen Wesens [ergriffen]. Weniger bekannt ist es, daß in dem Kantatenwerk der Gottessohn, sei es als Zürnender, als Mahnender, als Tröstender oder als Liebender, erscheint fast immer in Worten der Schrift, die er einst an seine Jünger gerichtet hat. Bach hat in einer Kantate: „Jesus schläft, was soll ich hoffen", die von der Stillung des Meeressturms handelt, Jesus als Magier, „dem Wind und Meer gehorsam ist", in einer gewaltigen Baßarie dargestellt.

Ich möchte auch auf die Altarie des Himmelfahrtsoratorium hinweisen, „Ach bleibe doch geliebtes Leben", die im Ausdruck von einem Abschiedsschmerz erfüllt ist, wie er stärker ausgedrückt kaum gedacht werden kann. Bei der Übernahme dieses Satzes in die Hohe Messe als „Agnus Dei" ist die Intensität der ersten Fassung gemildert, aber nicht um den Gang der Singstimme der objektiven Erhabenheit des Messentextes anzupassen, wie Arnold Schering meint. Vielmehr hat der fromme Kantor den erregten Klang des Abschiedsgesanges an den zum Vater aufsteigenden Heiland in eine Anbetung des Gotteslammes gewandelt, weil nach der Glaubenslehre der lutherischen Kirche in der Kommunion Christus zurückkehrt zu den wahrhaft Gläubigen in geistiger und verklärter Gestalt. Alle diese Schaffensvorgänge sind getragen von einem in sich gefestigten Gottesglauben, entstammen aber gleichzeitig dem schöpferischen Wollen eines großen Künstlers. Diese Verbindung des

Himmels mit der Erde gibt der Kunst Bachs jene Ruhe des Durchgeistigten, die ihr auch in den bewegten und erregten Sätzen zu eigen ist, wie sie kein anderer unter den großen Meistern deutscher Tonkunst in seinem Lebenswerk aufweisen kann.

Das Wissen von der Bedeutung seiner Leistung ist in Bach lebendig gewesen, soll er doch das gelassene Wort ausgesprochen haben: „Wenn ich nicht Bach wäre, wollte ich wohl Händel sein." Auch er ist, wie bei Goethe und Schiller, in dem Bewußtsein tätig gewesen, „ein neues Bleibendes in seinen Werken und seinem Wirken zu schaffen." Davon zeugt der eine Satz aus der an den Rat der Stadt Leipzig gerichteten Eingabe: „Kurzer, iedoch höchstnötiger Entwurff einer wohlbestalten Kirchen Music; nebst einigen unvorgreiflichen Bedenken von dem Verfall derselben" (vom 23. August 1730): „Da nun aber der itzige status musices ganz anders wie der ehedem beschaffen, die Kunst um sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderens-würdig geändert, dahero auch die ehemalige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will" . . . Heinrich Schütz und der Thomaskantor Johann Hermann Schein haben im 17. Jahrhundert ähnlich lautende Worte in den Vorreden zu den eigenen Werken gebraucht, um die erreichte Höhe in der Entwicklung der musikalischen Kunst zu preisen. Diese Männer sind es, die Monteverdis Ideen über Musik und über das musikalische Drama und die daraus sich entwickelnden Ausdrucksformen und Ausdrucksmittel nach Deutschland herüberbrachten und anwendeten. Sie wollten damit eine Wandlung in der deutschen Musik wachrufen, neben der die tonsetzerischen Bestrebungen eines Michael Prätorius veraltet wirken mußten. Diese Manie des Fortschrittgedankens herrscht als Werturteil bei den Musikern bis zum heutigen Tage und scheint bei dieser Kaste nicht auszurotten sein. –

Die „sorgenlose Verschwendung" im Schaffen neuer Werke ist allen großen Musikern eigen. Das Lebenswerk von W. A. Mozart ist – wenn man bedenkt, wie früh er diese ihn so unfreundlich behandelnde Welt verließ – wesentlich umfangreicher als jenes von J. S. Bach. Dieser äußerte sich, verglichen mit seinen Zeitgenossen, nur in bescheidenen Grenzen. Während Georg Philipp Telemann 12 vollständige Jahrgänge, nämlich 700 Kantaten, dazu die gleiche Zahl an Motetten lieferte, ferner 40 Passionen und ungezählte andere kirchenmusikalische Werke hinterließ, von den 40 Opern ganz zu schweigen, – Christoph Graupner, der Kapellmeister des Landgrafen von Hessen-Darmstadt, die gesegnete Zahl von 1500 Kirchenkantaten erreichte, – begnügte sich Bach mit fünf Jahrgängen, d. h. 300 Kantaten, 3 Passionen (die Markuspassion ist nicht erhalten), 5 Motetten, 2 Magnificat, 4 Missae breves (Kyrie und Gloria) und der Hohen Messe. –

Wenn heute mit dem Begriff „Gelegenheitswerke" im Hinblick auf seine dienstlichen Verpflichtungen als Kantor gespielt wird, vielleicht um den Instinkten der Durchschnittsmenschen eine einleuchtende Erklärung für solche

Arbeitsweise zu geben, so ist diese Aufklärung ein Irrtum. – Die Verfasser der Textworte zu solchen Kantaten sind damals von gleicher Art in Leipzig, Hamburg und Darmstadt zu finden gewesen. Die Persönlichkeit des Leipziger Meisters ist es, die von ihrer geistigen Erkenntnis aus die schlichten Worte in ihrer Tiefe erfaßt und durch seine in den Tönen ausgesprochene Deutung hinaufhebt in die Sphäre des Glaubens, die für Bach eine innere Erfahrung war. Er aber, wie alle großen Christen, ist durch Zweifel hindurchgegangen, bevor die Wahrheit des Christentums ihm Überzeugung wurde. Der Nachklang dieses eigenen Werdens ist in vielen Kantaten spürbar, dennoch endet eine jede mit einem Credo! Das Kantatenwerk als Ganzes ist in dieser seiner Bedeutung bisher nicht erkannt worden, obgleich es zum Größten gehört, was Bach geschrieben hat. Von Gelegenheitswerken kann bei Telemann und Graupner gesprochen werden, bei den fünf Jahrgängen der Kantaten des Thomaskantors ist das Wort irreführend. Allein schon der unerhörte Reichtum an musikalischer Potenz verbietet seine Anwendung, noch mehr das in diesem Werkgebiet sich äußernde Geistes- und Glaubensleben dieser ewigen Gestalt. –

Nicht wie ein „redlicher Handwerker, dem jedes Stück ersetzbar scheint", handelt Bach in der Übernahme eines Satzes aus einer Kantate in die andere, denn es wäre ihm in jedem Fall ein leichtes, eine musikalisch völlig neue Arie zu schreiben. Im Jahre 1733 mußte er eine weltliche Kantate zum Geburtstag eines sächsischen Prinzen schreiben, die den bekannten antiken Stoff: „Die Wahl des Herkules" behandelt. Der verführenden Wollust gab der Komponist eine Sopranarie in B-dur mit Begleitung des Streichorchesters auf den Weg. Die Kantate habe ich zwei Mal aufgeführt mit den berühmtesten Sopranstimmen der Zeit, 1914 Gertrud Förstel (Wien), 1921 Elisabet Rethberg (Dresden). Beide sangen die Arie mit peinlicher Sorgfalt, mit vollem Einsatz ihrer schönen Stimmen, aber beide Mal ohne den geringsten Eindruck auf die Zuhörer zu erzielen. Dem Sexualempfinden konnte die Kunst Bachs nicht dienen. Diese Arie gewann erst ihre Vollendung, als sie der Kantor im Jahre 1734 seinem „Weihnachts-Oratorium" einfügte, um eine kleine Terz tiefer nach G-dur versetzte, das instrumentale Kolorit durch weiche Holzbläserklänge ergänzte. Seitdem erklingt sie an der Krippe des schlafenden Jesuskindes als ergreifender Gesang der Mutter des Heilandes. Die Umwandlung des Ganzen ist ein Beweis dafür, mit welchem menschlichen Feingefühl und welcher künstlerischen Meisterschaft solche Aufgaben von Bach durchgeführt wurden. Es ist eine Verherrlichung der höchsten und reinsten Liebe: der Mutterliebe. –

Zwanzig Jahre sind es her, da ich in London war und neben Lord Balfour sitzend einer Aufführung der Hohen Messe beiwohnte, gesungen von dem „Bach-Choir" und englischen Solisten, Dirigent war der erste Musiker Englands, Dr. Vaughan-Williams. Im Gespräch sagte der sehr musikalische Lord

zu mir, daß Bach in der Größe und Pracht seiner Chöre Händel überragte, aber dieser übertreffe wiederum Bach in den Arien durch die Vielfalt wechselnder Stimmungen, durch die Innigkeit und Schönheit seiner rein vokal erfundenen Melodien. Ich wies in meiner Antwort darauf hin, daß Bachs Sologesänge für deutsche Worte bestimmt seien und erst so ihre Größe, Schönheit und Innigkeit entfalten. Die Erklärung machte auf Balfour Eindruck und schien ihm der Überlegung wert. Das allgemeine Urteil geht wohl dahin, die melodischen Führungen in den Arien der Kantaten und Passionen seien von instrumentaler Art. Zuzugeben ist, daß die von Bach angewandte melodische Gestaltung sich in ähnlicher Weise weder in der musikalischen Kunst der Italiener und Franzosen findet, noch bei den deutschen Meistern vom 15. bis 20. Jahrhundert. Sie ist vielmehr durchaus Sebastianischer Eigenwuchs. Gegen den Vorwurf des Instrumentalen, also des Ungesanglichen, spricht die Tatsache, daß Bach nach dem Urteil seines Sohnes Philipp Emanuel ein durchgebildeter Sänger gewesen ist und im Besitz einer sehr wohlklingenden Baritonstimme war. Johann Sebastian hat aller Wahrscheinlichkeit nach bei der in der Leipziger Thomaskirche am 7. Februar 1723 stattfindenden Aufführung seiner Probekantate: „Jesus nahm zu sich die Zwölfe" die Stimme Christi (hoher Baß) zu den Worten „Sehet, wir gehn hinauf gen Jerusalem" gesungen. Er war im Besitz einer Sangeskunst, die ihn befähigte, alle von ihm selber aufgestellten vokalen Forderungen voll zu erfüllen. Daß er um den Glanz virtuosen Erfolgs buhlte, ist ausgeschlossen. Was aber war das Ziel seines Strebens? – Er selber beantwortet diese Frage in dem Entlassungsgesuch an den Rat der freien Reichsstadt Mülhausen in Thüringen vom 25. Juni 1708 mit den Worten: „eine regulierte Kirchenmusik zu Gottes Ehren". –

Diese Absicht in Leipzig verwirklichen zu können, ist seine Hoffnung gewesen. Er wollte ein Prediger in Tönen sein. Als solcher stand er vor der Aufgabe, den Komplex des religiösen Erlebens mit seiner Vielfalt an seelischen Spannungen in Melodien und Harmonien ausströmen zu lassen, wie der Genius seiner Kunst es ihm in der Stunde der Begnadung eingab. Dieses Wollen, die erlebte Glaubenserfahrung mit der Innerlichkeit seines Empfindens durch die Sprache der Musik wiederzugeben, führte zu einer Eindringlichkeit des Ausdruckes, die im Überschwang hin und wieder bis an die Grenze des Möglichen geht. Aber es ist Bachs eigenstes Wesen, das in diesen Klängen sich offenbart. Er ist ein in die Ewigkeiten ragender Künstler und ein leidenschaftlicher Mensch, der im Ringen um die Wahrheit Gott zurief: Ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn. Die Ehrfurcht gebietende Einheit seiner Persönlichkeit, die Größe seines Lebenswerkes geben ihm auf dieser Erde die Würde eines Gesetze gebenden unsterblichen Vorbildes von objektiver Geltung. –

Erstaunlich ist, wie der Meister die Werke seiner Berufsgenossen für die eigenen Zwecke veränderte; das Wort behielt Geltung: „dahero auch die ehe-

malige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will". Eine Missa sine nomine von Palestrina hat er zur Aufführung gebracht, aber nicht a-capella, wie es sich gehörte, vielmehr versehen mit Kornetten und Posaunen. Im Autograph ist eine bemerkenswerte Bearbeitung der Partitur von Pergoleses Stabat mater erhalten, eingerichtet für die Gottesdienste der Thomaskirche. Zunächst gab er dem Werk des Italieners an Stelle der altkirchlichen Sequenz eine versifizierte Fassung des 51. Psalmes in deutscher Sprache. (Gott sei mir gnädig nach deiner Güte und tilge meine Sünden nach deiner Barmherzigkeit; Übersetzung von M. Luther). Dann veränderte er den Notentext der Singstimmen, indem er größer gehaltene Notenwerte des Originales in reiche Melismen auflöste, um Steigerungen zu erreichen, die er zur Ausdeutung der deutschen Worte für erforderlich erachtete. Endlich veränderte er die Chorfassungen durch Neugestaltungen nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes und mit dem Endzweck, erhöhte Wirkungen zu schaffen.

Der gleiche Wille zur subjektiven Interpretation des Schriftwortes zeigt sich in den Partituren des Kantatenwerkes. Die von ihm selber eingetragenen dynamischen Vortragszeichen sind von einer Unmittelbarkeit des Ausdruckverlangens und gleichzeitig in ihrer Wirkung von einer solchen Kühnheit der Gestaltung, die von sich aus keiner seiner Nachfolger im Kantorat der Thomasschule anzuwenden gewagt haben würde. – Unter den Tasteninstrumenten seiner Zeit schenkte Bach dem Klavichord den Vorzug. Er liebte es, auf ihm „das wohltemperierte Klavier" zu spielen. Für die Wahl sprach, daß beim Spielen das Instrument eine schöne Bindung der Töne zuließ und durch Anwendung der sogenannten „Bebung" ein erhöhter persönlicher Ausdruck während des Spieles zu erreichen war. Der zweite Sohn, der Hamburger Bach, folgte seinem Vater in der Neigung zum Klavichord und hat die Anwendung der „Bebung" in den Handschriften seiner Klavierwerke genau eingetragen. –

Von dieser Möglichkeit der Einwirkung auf die Zuhörer und der sich daraus ergebenden künstlerischen Gemeinschaft der Ausführenden und Aufnehmenden spricht auch Joachim Quantz in seiner Flötenschule, der ein Bewunderer der Kunst des Thomaskantors war und davon in dem genannten Werk Zeugnis ablegt. Er kommt in seinem Buch als Ergebnis seiner Erfahrungen zu der Erkenntnis, daß Musik, die nicht mit einem warmen Herzen gespielt wird, der Ausführung nicht wert sei. Alle der Kunst hingegebenen Persönlichkeiten des XVIII. Jahrhunderts, wie die aus dem XIX. und XX. Jahrhundert, ersehnten einen sie beglückenden Widerklang in den Herzen ihrer Zuhörer. Auch Bach verlangte nach solchem Fühlen, und wenn Philipp Spitta in seiner Lebensdarstellung davon spricht, wie der Thomaskantor in der letzten Lebensperiode aufhört, der Mittelpunkt der Musik in Leipzig zu sein, so ist ihm das Schicksal widerfahren, von den Bewohnern der Stadt in der Höhe seiner Künstlerschaft nicht erkannt worden zu sein. Gegen Ende seines Lebens

scheint er als ein kirchlicher Vokalkomponist ganz zu verstummen. Er wendet sich den geheimnisvoll großen Werken seines Alters zu, in denen er vor Gott Rechenschaft darüber ablegt, wie er mit dem ihm anvertrauten Pfunde der schöpferischen Begnadung gewuchert hat. Da sprach sein Herr zu ihm: Ei, du frommer und getreuer Knecht, gehe ein zu deines Herren Freude. –

Bach zieht in dem Testament seiner letzten Werke die Summe alles dessen, was die Generationen vor ihm in der musikalischen Kunst erdacht und geschafft haben. Diese Schöpfungen tragen ein Erbe, das wir erst erkennen werden, wenn die Symbolik der musikalischen Motive, wie sie die vorbachschen älteren Meister bewußt erfunden und angewandt haben, uns durch eine tiefere Einsicht erschlossen sind. Aber dann werden wir erfahren, wie Johann Sebastian Bach die überlieferte Symbolik umdeutet, damit er den Reichtum des in ihm ruhenden geistigen Weltbildes in der Unmittelbarkeit seines schöpferischen Wollens offenbaren kann. Die Stärke seines Gottesglaubens gab ihm Kraft, „die ihn umgebende Welt zu formen und zu binden in die Ordnung des Geistes". Doch die verinnerlichte Leidenschaft seines Menschentums führte ihn dazu, in der Sprache seiner Kunst von den Freuden und den Schmerzen Ausdruck zu geben, die seine Seele und seinen Geist bewegten und erschütterten. Er ist der erste unter den großen deutschen Musikern, der in seinen Werken von dem eigenen Ich ein Bekenntnis ablegt. –

. . . Die Nichtigkeiten des täglichen Ablaufes nehmen bei mir Kraft und Zeit in Anspruch. Das Handwerkliche in der Kunst, ohne dessen Beherrschung alles künstlerische Mühen vergeblich ist, erweist sich als ein tyrannisches Element, das selbst von einem alten nur unterweisenden Mentor Gehorsam verlangt. So müssen Dinge, wie diese bescheidenen Betrachtungen eines schlichten Musikers . . . immer wieder von Tag zu Tag verschoben werden. Es hat mir sehr leid getan, im Hinblick auf die Zukunft meiner Schüler, im Zwang des Handwerklichen zu stehen, aber ich konnte es leider nicht ändern . . .

Die Verfasser der Beiträge

Hans Heinrich Eggebrecht. Geboren 1919 in Dresden; studierte an der Staatl. Hochschule für Musik in Weimar Schulmusik bei Richard Münnich und Musikwissenschaft bei Hans Joachim Moser, später bei Max Schneider in Halle; 1949 Dr. phil. Jena, dann zwei Jahre Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin; seit 1951 in Freiburg i. Br. als Schüler Wilibald Gurlitts, Mitarbeiter bei der Musikwissenschaftlichen Kommission der Mainzer Akademie und Lehrbeauftragter der Universität. Habilitierte sich 1955 an der Universität Freiburg i. Br. und ist seit Sommersemester 1955 Privatdozent an der Universität Erlangen, zuletzt gleichzeitig mit der Vertretung des Faches an der Universität Heidelberg beauftragt.

Bernhard Meier. Geboren 1923 in Freiburg i. Br.; studierte Musikwissenschaft an der Universität Freiburg i. Br. bei Hermann Zenck und Wilibald Gurlitt; 1952 Dr. phil. Freiburg i. Br. Seit 1955 Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Tübingen.

Fritz Feldmann. Geboren 1905 in Gottesberg (Schlesien); musikwissenschaftliches Studium an der Universität Breslau bei Max Schneider und Arnold Schmitz; 1932 Dr. phil. Breslau. Habilitierte sich 1937 an der Breslauer Universität und war dort Privatdozent. Seit 1952 apl. Professor an der Universität Hamburg und seit 1954 zugleich planm. Professor an der dortigen Staatl. Musikhochschule.

Andreas Liess. Geboren 1903 in Klein-Kniegnitz (Preuß. Schlesien); Musikausbildung an der Staatsakademie für Musik und Darstellende Kunst in Wien und am Neuen Wiener Konservatorium; studierte Musikwissenschaft an der Universität Breslau bei Max Schneider und an der Universität Wien bei Guido Adler und Rudolf von Ficker; 1928 Dr. phil. Wien. Lebt seitdem in Wien.

Die griechische Musik als mathematische Form*

von

JOHANNES LOHMANN

Es wird heute immer klarer, daß die griechische Kultur einen vollkommen neuen Anfang in der Geschichte der Menschheit darstellt, weil mit ihr eine vollkommen neue Weise des Denkens und des Daseins erscheint, der zugrunde liegt das, was wir heute noch mit dem griechischen Namen „Mathematik" bezeichnen. Die Griechen haben aber auch die „Musik" erfunden, denn diese ist in der Gestalt, die sie bei den Griechen annimmt und seitdem unverlierbar besitzt, ohne das gleichzeitig mit ihr entstehende „mathematische" Denken gar nicht vorstellbar.

Die griechische Bildung hat das Mittelalter überdauert und ist auf die Neuzeit gekommen in der Form der sogenannten „freien Künste", der *artes liberales*. In diesen sind die vier „mathematischen" Disziplinen: Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, zusammengebunden mit den drei sprachlichen: Grammatik, Rhetorik und Logik (oder „Dialektik"). In diesem System kommt zum Ausdruck, daß neben Mathematik und Musik auch die „Literatur" in Wahrheit eine griechische Schöpfung ist, so, daß von „Musik" oder „Literatur" außerhalb der Linie zu sprechen, die von Griechenland zum modernen Europa führt, so wenig wirklich ernst genommen werden kann, wie der „Ameisen-Staat" oder „Termiten-Staat" ein wirklicher Staat sind.

Das, was das Besondere der griechischen Kultur äußerlich-kulturgeschichtlich gesehen bildet, ist dieses, daß die Formen dieser Kultur nicht mehr ethnisch gebunden sind wie die aller anderen bisherigen Kultur-Erscheinungen, sondern auf jedes beliebige Volkstum, wenn nur irgendeine Empfänglichkeit dafür vorhanden ist, übertragbar werden, und zwar ohne daß dieses Volkstum damit ausgelöscht würde. Ein solches, gewissermaßen auf den „eisernen Bestand" reduziertes System der Formen der Bildung, das nicht ethnisch gebunden ist, sondern dem Menschen als solchem eignet, stellt das System der sieben „freien Künste" dar.

---

* Dieser und der folgende Beitrag sind Niederschriften von Vorträgen, gehalten bei dem Symposion „Musik und Sprache" am 27. Juni 1957 anläßlich der 500-Jahrfeier der Universität Freiburg i. Br.

Die gemeinsame Wurzel aller sieben freien Künste liegt in dem griechischen Begriffe *lógos*. Es sieht so aus, als ob dieses griechische Wort *lógos* drei ganz verschiedene Bedeutungen hätte (und zwar gilt dieses gerade für die präzise wissenschaftliche Sprache), nämlich 1. bezeichnet es den sprachlichen Satz und überhaupt die Rede, 2. die logische Definition und 3. das mathematische Verhältnis. Diese drei Bedeutungen, die sprachlich-grammatische, die logische und die mathematische, müssen aber, wenn wir das, was mit den Griechen auf die Welt kam, wirklich verstehen wollen, in eins gedacht werden. Dann ergibt sich etwas, was wir mit unseren heutigen Begriffen etwa Wissenschaft oder wissenschaftliche Weltanschauung oder wissenschaftliches Weltbild nennen könnten. Dieses wissenschaftliche Weltbild, das die Griechen erfunden und uns überliefert haben, findet in zwei griechischen, mit *lógos* zusammengesetzten Redensarten seinen ursprünglichsten Ausdruck, nämlich 1. *lógon didónai*, auf deutsch „Rechenschaft ablegen", lat. *rationem reddere*, und 2. *lógon échein*, d. i. ein bestimmtes (mathematisch bestimmbares) Verhältnis haben. Daraus folgt, daß im Griechischen das Verhältnis selbst und die Rechenschaftsablegung über das Verhältnis (in der Sprache) zusammenfallen.

Dieser Zusammenfall ist von der größten Bedeutung. Es kommt darin zum Ausdruck, daß im Griechischen ein anderer Sprach-Begriff herrscht, als bei uns. Und zwar ist das d e r Sprachbegriff, der überhaupt bis dahin in der ganzen Menschheit geherrscht hatte. U n s e r Sprachbegriff beruht auf der Loslösung der gedachten Sache von ihrem Ausdruck und des Ausdrucks von dem in ihm sich äußernden Gedanken. „Sprache", wie wir sie denken, das ist der für sich gedachte Ausdruck.

Die ursprüngliche Vorstellung aber, die im Griechischen äußerlich gesehen zunächst bleibt, ist die, daß alles einen Namen hat, mit dem man es nennen kann, wobei die Sprache als solche, d. i. die Region des Ausdrucks als Ganzes, gar nicht in die Erscheinung tritt, sondern vielmehr sich in verschiedene, je für sich gesehene Perspektiven auflöst. Im allgemeinen kann man sagen, daß selbst da, wo diese Völker scheinbar „Sprache" sagen – und es treten die verschiedensten Wörter so auf, daß wir sie mit „Sprache" übersetzen können (im Griechischen etwa, neben *tà onómata, phōnḗ, diálektos, lógos, léxis, hermēneía, glôtta*) –, dieses in Wirklichkeit etwas anderes bedeutet.

Wir können auf Grund dieser Beobachtung die Geschichte der Menschheit im ganzen in zwei, wenn auch quantitativ sehr ungleiche Epochen einteilen, in Analogie zu der ebenfalls sehr ungleichen Einteilung der Lebewesen in unvernünftige und vernünftige (den *homo sapiens*). Auch das Tier (und vielleicht sogar die Pflanze) „denkt" irgendwie. Das tierische „Denken" ist aber jedenfalls (wie der Zoologe O. Koehler sagt) „unbenannt". Im Menschen verwandelt sich dieses unbenannte Denken in ein benanntes Denken. Dieses benannte Denken ist die Sprache. Sie besteht aus Namen für Personen, Dinge, Vorgänge, und Regeln, wie mit diesen Namen umzugehen ist (heute werden

diese beiden Teile der Sprache als „Lexikon" und als „Grammatik" registriert). In diesem ursprünglichen Zustande der Menschheit, der Hunderttausende von Jahren gedauert hat, besitzt der Mensch zwar die Sprache, aber er ist noch nicht sprach-bewußt geworden. Die Voraussetzung für dieses Sprachbewußtsein (dessen äußeres Zeichen der Besitz eines Begriffes „Sprache" ist) entsteht in der griechischen Zeit, etwa zwischen Homer und Aristoteles.

Die Bedingung für die Möglichkeit eines solchen Sprachbewußtseins liegt in dem, was ich eben die wissenschaftliche Weltanschauung oder das wissenschaftliche Weltbild genannt habe. Dieses wissenschaftliche Weltbild entsteht im Griechischen, wie gesagt, als *lógon didónai*, Rechenschaftsablegung von dem, was ist, als das, was es ist. Die frühe griechische Wissenschaft, der sogenannte „Pythagoreismus" des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr., gab auf diese Frage die Antwort: alles, was ist, ist (eigentlich und in Wirklichkeit) Zahl.

Es kommt aber gar nicht so sehr darauf an, wie diese Zeit die Welt versteht oder zu verstehen glaubt. Das Wesentliche ist vielmehr das, was sie für die Geschichte des Verhältnisses des Menschen zur Sprache bedeutet. Dieses geänderte Verhältnis zur Sprache, das in der Folge dann überhaupt zur Ablösung des Gedankens von seinem „Ausdruck" führt, äußert sich zunächst in einer neuen Form des Begriffes.

Was in dieser Zeit sich bildet, und seitdem ein unverlierbarer Besitz der europäischen Menschheit zunächst geworden ist und heute zu einem Besitz der Menschheit im ganzen wird, ist der Begriff und die Vorstellung von den Formen der erscheinenden Dinge, als unterschieden von den jeweiligen, jeweils wechselnden sinnlichen Erscheinungen. Es bildet sich so, als Praxis zunächst, und dann auch als Theorie (diese Theorie nannten die Griechen „Philosophie"), neben der bis dahin allein bestehenden „materialen", auf das konkrete, erscheinende Ding gerichteten Semantik, eine formale Semantik. Die Form dieser von den Griechen ausgebildeten formalen Semantik ist der wissenschaftliche Begriff.

Der wissenschaftliche Begriff ist, gegenüber dem verschwommenen Begriffe der Alltags-Sprache, dadurch gekennzeichnet, daß er präzis definiert oder jedenfalls in einer präzisen Definition („Abgrenzung") gedacht ist. Eine solche präzise Definition hat zwei Voraussetzungen: 1. die Abgrenzung überhaupt, „Determination" (die letztlich immer die Form einer Entgegensetzung, einer „Alternative" annehmen muß), und 2. die Zurückführung auf ein „Prinzip", in dem die Verkettungen der Begriffe, zunächst eines Gebietes und dann immer größerer Zusammenfassungen, jeweils ihre letzte Begründung finden.

Es läßt sich so für die griechische Zeit des 6. und 5. Jahrhunderts (die Zeit etwa von Thales bis auf Demokrit) eine ausgebreitete wissenschaftliche Terminologie rekonstruieren – die erste rein theoretische, nur von Erkenntnisgründen und von keinem sonstigen Zweck bestimmte Terminologie der menschlichen Geschichte. Diese Terminologie gibt sich nicht nur durch ihren

systematischen Zusammenhang und ihre scharfe Präzision, jeweils auf eine Alternative hin, zu erkennen, sondern auch durch grammatisch-wortbildungsmäßige Erscheinungen, in denen sie sich von dem sonstigen Wortschatz der griechischen Sprache klar unterscheidet. Sie muß also bewußt und überlegt konstruiert sein, und nicht, mehr oder weniger zufällig, gewachsen, wie sonst der Wortschatz. Sie unterscheidet sich allerdings auch noch von der späteren wissenschaftlichen Terminologie dadurch, daß sie die ursprüngliche Nennkraft, die dem organisch gewachsenen „Namen" eignet, bei aller Präzision noch nicht verloren hat; der eigentliche „Terminus" entsteht erst nach der völligen Ablösung des Gedankens von seinem Ausdruck in der Sprache.

Die Begriffe dieser ersten Terminologie betreffen samt und sonders die vier mathematischen Disziplinen der mittelalterlichen *artes liberales,* also Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie. Als ein Beispiel nenne ich zunächst den Begriff des Winkels, griechisch *gōnía,* zu *góny* „Knie", also eigentlich etwa „Knieung" (die beiden Winkel-Seiten im Dreieck heißen bekanntlich „Schenkel"), zugleich aber auch „Ecke", daher *trígōnon* „Dreieck" usw. *Gōnía* ist der Oberbegriff, das Prinzip (gr. *archḗ*) eines ganzen Gebietes, das mit ihm sich erschließt und von ihm abhängt, nämlich der Lehre von den geometrischen Figuren und deren Verhältnissen.

Ein anderer Begriff dieser Art – der Oberbegriff der Musik als Wissenschaft und als Kunst – ist *mélos,* der Gegenbegriff zu *épos,* der Bezeichnung der Region der „epischen" Dichtung. Beide Begriffe sind gebildet in bewußter Zweiteilung, als alternatives Gegensatz-Paar („melische" Dichtung – die wir seit den Römern „Lyrik" nennen – / „epische" Dichtung, formal gekennzeichnet im Anfang vor allem durch ein verschiedenes Verhältnis zur musikalischen Form), beide auch äußerlich parallel als singularische Kollektiva zu den homerischen Pluralen *mélea* = die Glieder [eines Körpers] / *épea* = die Worte der Rede. Der Begriff *mélos* bringt zugleich zum Ausdruck, daß eine musikalische Form nach griechischer Auffassung immer einer „Gestimmtheit" des Körpers (einem *êthos*) entspricht. Zu *mélos* gehört dann das Adjektivum *emmelḗs* für das, was Glied eines *mélos* ist oder sein kann, das ist der Bestimmungs-Begriff des musikalischen „Tones". Der Gegenbegriff ist *plēmmelḗs,* eig. „das, was aus dem Melos herausfällt" (*plēn* „außer[halb]"), bzw. später *ekmelḗs.*

Mit dem Begriff des „Melos" ist also eine Norm gesetzt, und die Bestimmung des musikalischen Tones hinsichtlich dieser Norm (griechisch: die „Rechenschaftsablegung", das *lógon didónai* über dieses Gebiet) geschieht nun in einer doppelten Hinsicht, die man als die „physi(kali)sche" und die „musi(kali)sche" unterscheiden könnte. Und zwar ist die Bestimmung in beiden Fällen analog der geometrischen Bestimmung des „Winkels". Es handelt sich immer um drei Fälle, die sich von einer als Norm gesetzten Mitte aus bestimmen. (Ein ähnliches logisches Schema – dem das Wort von der *aurea medio-*

critas seine Entstehung verdankt – hat Aristoteles bekanntlich seiner Ethik zugrunde gelegt so wie Plato in seiner Spät-Lehre von der Idee als Zahl spricht; die geometrische und musikalische Anwendung ist aber natürlich weit älter.)

Beim „Winkel" steht der „rechte" Winkel in der Mitte, zwischen den nach beiden Seiten davon möglichen Abweichungen, dem „spitzen" Winkel (gr. *oxeîa gōnía*) und dem „stumpfen" Winkel. Bei den Tönen wird ein Frequenz-Verhältnis bestimmt, bzw. nach griechischer Auffassung, die aber praktisch auf dasselbe hinauskommt, die „Spannung" einer Saite (gr. *tónos*, das im Griechischen noch nicht „Ton" bedeutet, sondern eine bestimmte, relativ zu bestimmende Spannung der Saite – hierin wird deutlich, wie sehr die griechische Musik als Theorie und Praxis auf dem Saiten-Instrument, der „Kithara", gründet). Es wird bei der Bestimmung ausgegangen von einem Identitäts-Verhältnis, d. h. ein „Ton" hat dieselbe Spannung wie ein anderer, und die beiden sind demnach *homó-tonoi*. Die beiden davon möglichen Abweichungen sind: 1. der eine Ton ist (wie wir sagen) „höher", oder aber 2. er ist „tiefer". Griechisch heißt er im ersten Falle *oxýs* „spitz, scharf" (derselbe Ausdruck wie beim Winkel), im zweiten *barýs* „schwer, dumpf". Diese beiden Adjektiva, die, ins Lateinische übersetzt, dann zu *acutus* bzw. *gravis* werden, sind an sich nicht präzis aufeinander bezogen („scharf" und „schwer" ist kein Gegensatz-Paar) – sie werden dieses aber durch die Einbeziehung in eine systematische Betrachtungsweise. Eben dieses ist das Kennzeichen einer jeden wissenschaftlichen Terminologie.

Zweitens werden diese Töne (griechisch *phthóngoi*) nun aber, durch ihre Einbeziehung in das „Melos", in einen abstrakten Funktions-Zusammenhang gerückt, bei dem von dem Bezug auf die Ton-Bewegung (nach „oben" oder nach „unten") abgesehen werden kann. Hier ist der Gegenbegriff zu *homótonon* die bloße Verschiedenheit der Töne. Damit ich zwei Töne als verschieden erkennen kann, müssen sie sich für mein Ohr unterscheiden. Dieses und nur dieses, ist der Sinn des griechischen *diáphōnon*. Obwohl in der lateinischen Übersetzung daraus die „Dissonanz" geworden ist, müßten wir es also richtiger mit „different" übersetzen. Und der Gegenbegriff *sýmphōnon* drückt dann aus, daß diese Differenzen sich in bestimmten Lagen wieder zu Einheiten zusammenfügen. Das für den Aufbau der griechischen Harmonik fundamentale *sýmphónon*, das Quart-Intervall, hieß ursprünglich, wie wir aus Philolaos (44[32]B6 in Diels-Kranz' Ausgabe der „Vorsokratiker") wissen, *syllabḗ* „Zusammengriff" – *lambánein* ist der Terminus für die Wahl eines Tones –; aus der Zusammenfassung der Differenzen zu höheren Einheiten bildet sich nach pythagoreischer Auffassung die Harmonie des Kosmos.

Als Dreiteilung aufgefaßt, wäre dieses Schema etwas anders gestaltet, als die beiden zuerst erwähnten, indem gegenüber der mittleren Region der „Differenz" die beiden Extreme (*homótonon* bzw. *sýmphōnon*) sich wieder einander nähern, nach Art einer kreis- oder spiralförmigen Bewegung. Im ursprüng-

lichen Aufbau der Begriffe ist aber natürlich *sýmphōnon/diáphōnon* als kontradiktorischer Gegensatz zu verstehen, so wie *oxý/barý* bei der Bestimmung der relativen Ton-Höhe. Eine analoge Dichotomie finden wir schließlich noch bei der Bestimmung der Ton-Geschlechter, wo als ursprünglicher Gegensatz das Paar *enarmónion/diátonon* anzusehen ist, für das „harmonische" Geschehen, das sich einerseits (insbesondere im Aufsuchen der kleinst-möglichen Intervalle, als Kontrast zum „symphonen" Rahmen der Harmonie) innerhalb der *harmonía* = „Oktave" vollzieht, bzw. andererseits als durch-gehende Reihe *(dia-teínesthai)*. Zwischen diesen beiden Polen entwickelte sich dann das „chromatische" *génos* als „nuancierender" Übergang (der moderne Gebrauch von „enharmonisch" und „chromatisch" hat nichts mit den griechischen Begriffen zu tun).

Das Entscheidende hierbei ist, daß alle ursprünglichen Entgegensetzungen absolut präzis gedacht werden, was zugleich ein heuristisches Moment für die Ermittlung ihrer wesentlichen Beschaffenheit ergibt. Weil das *sýmphōnon* und das *diáphōnon* in einer absoluten Entgegensetzung zu denken sind, kann als entscheidendes Moment ihrer Bestimmung nur eine ganz prinzipielle Differenz in Frage kommen. Diese ergibt sich aus der harmonischen Teilung der Oktave (nach dem Quart-Quint-Verhältnis), die für die griechische Musik ganz offenbar eine ähnliche Rolle spielt wie das Prinzip des „goldenen Schnittes" für die bildende Kunst.

Als ein zweites allgemeines Prinzip, wenn auch von einer mehr empirisch als mathematisch bedingten Art, darf es ferner angesehen werden, daß die „Verdichtung" in der Form (gr. *tò pyknón*) grundsätzlich „unten" erfolgt. Es muß dahinter eine Art Schwere-Empfindung stehen (der tiefere Ton heißt ja griechisch *barýs* „schwer"), wobei das „schwere", nach unten strebende Element zugleich das dichtere – das leichte, seiner Natur nach nach oben strebende, das (ver)dünn(t)ere ist (gr. *pyknón* bzw. *araión* oder *manón*). In der Lehre von den stofflichen „Elementen" entspricht dem (von unten nach oben) die Reihenfolge Erde-Wasser-Luft-Feuer (bzw. *Äther*). Gemäß diesem Prinzip muß bei der harmonischen Teilung der Oktave die Quart „unter" der Quint stehen, also umgekehrt wie in unserer „Tonleiter" (und innerhalb des Quart-Intervalls der Halbton bzw. die Viertel-Töne wiederum „unten"). Es befindet sich der Mittelpunkt der „Harmonie" (gr. *mésē*, d. i. in unserer Noten-Bezeichnung das *a* in dem *koinòn sýstēma*, das von *e* bis *e'* sich erstreckt) also in einer „exzentrischen" Stellung (etwa vergleichbar dem einen Brennpunkte einer Ellipse).

Daß diese *mésē* tatsächlich nicht etwa nur auf dem Instrument die „mittlere Saite" *(mésē chordḗ)* ist, sondern auch musikalisch das beherrschende Zentrum des *mélos*, wird in den pseudo-aristotelischen „Problemata" (XIX, 20) ausdrücklich ausgeführt. Über der *mésē* liegt ein Quint-, und unter ihr ein Quart-Intervall, die bekanntlich um einen „Ganz-Ton" voneinander diffe-

rieren. Da innerhalb der Quint dieser „Ganz-Ton" unten oder oben angesetzt werden kann, ergeben sich für die „symphone" Gliederung der Oktave die beiden Formen des *diezeugménon* (die beiden Quarten der Oktave sind durch den Ganzton in der Mitte getrennt) und des *synēmménon* (der Ganzton steht als „Rest" über den beiden Quarten).

Die *sýmphōnoi* sind also in dieser Struktur der Oktave die tragenden Säulen und zugleich unverrückbaren Grundpfeiler der „Harmonie" – als solche von den „beweglichen" (gr. *kinoúmenoi*), d. h. verstimmbaren „diaphonen" Tönen unterschieden als die „Stehenden" *(hestôtes)*. Es befinden sich damit die mathematischen Verhältnisse der Töne und die Verhältnisse bei der Stimmung der Instrumente bzw. der Erzeugung der Töne in vollkommener Übereinstimmung. Die *sýmphōnoi* sind in jedem System das Gerippe, der feste Rahmen, die *diáphōnoi*-Verhältnisse dessen Auffüllung.

Hat man sich diese Struktur der griechischen Harmonie erst einmal klargemacht, so sieht man, daß die Terz-Intervalle hier schon deswegen nicht als *sýmphōnoi* auftreten können, weil das eine der Terz-Einteilung der Quint analoge Teilung der Quart zur Voraussetzung haben würde, die die Gliederung des Systems sprengen müßte.

Die griechische Musik stellt (wie übrigens auch, im Bereiche des Sichtbaren, die griechische Plastik und Architektur) ein System von Verhältnissen (gr. *lógoi*) dar, das sich um einen exzentrischen Mittelpunkt gruppiert (also eine symmetrische Asymmetrie oder asymmetrische Symmetrie, wobei das Widerspiel von Symmetrie und Asymmetrie, wie in der Plastik, den eigentlichen Reiz dieses Spiels ausmacht), von einer Reinheit und Klarheit, die in keiner früheren, aber auch in keiner späteren Musikform ihresgleichen hat. Es ist natürlich kein Zufall, daß die Griechen dasjenige Volk waren, das sowohl die mathematischen Verhältnisse des Raumes zuerst systematisch und exakt bestimmte, wie auch die Töne der Musik (= Struktur des „Innenraumes" der Seele nach griechischer Auffassung) in mathematisch-exakten Verhältnis-Beziehungen gehört hat. Dieses gilt zunächst ganz abgesehen von der pythagoreischen Deutung der Ton-Verhältnisse als Zahlen-Verhältnisse, der man bisher viel zu viel Aufmerksamkeit zugewendet hat – Aristoxenos z. B., der ein Gegner der pythagoreischen Zahlenspekulationen ist, behandelt die „Harmonik" nach Art der Geometrie, und das musikalische Hören heißt bei ihm *krínein*, das ist dasselbe Verbum, das auch das philosophische Urteil bezeichnet. Stofflich sind Musik wie Mathematik zweifellos weitgehend aus dem Orient übernommen worden, aber sie wurden beide durch den griechischen *lógos* total verwandelt.

Dieses gilt nun überhaupt und allgemein, daß die Griechen alles, was sie von anderen Völkern übernahmen, auf eine einfache und begrifflich klare Form brachten, so das (zusammen mit den Buchstaben-Namen von den Semiten entlehnte) Alphabet: schon äußerlich werden die Zeichen der Buch-

staben von ihnen auf die elementaren geometrischen Formen – gerade Linien und Kreisbogen, rechte und spitze Winkel – reduziert. Es gibt keine zweite Schrift der Erde, die dem klassischen griechischen Alphabete (etwa den großen Buchstaben unserer Druckschrift) darin gliche. Vor allem aber stellt das griechische Alphabet die erste vollständige, und also systematische Analyse der Lautformen einer Sprache dar. Alle anderen Alphabete dieser Art gehen auf das griechische zurück. Dieses Alphabet dient nun aber auch zur Notierung formaler Analysen auf anderen Gebieten, etwa in der Geometrie, dann in der Logik des Aristoteles, vor allem aber als musikalische Noten-Schrift. Auch die „Noten" (in Gestalt der Wiedergabe eines Tonverlaufes durch „Buchstaben") sind eine griechische Erfindung.

Aber eben zunächst gilt dieses, wie ausgeführt, schon für die systematische Analyse des „melos-fähigen" Ton-Bereiches überhaupt. Begriffe ohne Anschauung sind zwar, wie Kant sagt, „leer", aber Anschauung ohne Begriffe ist blind. Die strenge Form des Begriffes, die von einer voraussetzungs-losen Analyse der dem Menschen zugänglichen Anschauung sich bestimmen läßt, gibt es aber vor den Griechen und außerhalb des Griechischen nicht – überall sonst ist der Gelehrte von einem „Propheten" oder Seher kaum zu unterscheiden, jedenfalls soweit er nicht bloß überlieferte Weisheit bewahrt oder ausdeutet.

Das Anliegen dieses Aufsatzes ist es, die Musikologen darauf hinzuweisen, daß die „Musik" ebenso eine griechische Erfindung ist wie die Geometrie und überhaupt die Mathematik, mit denen sie in den *liberales artes* des Mittelalters verbunden bleibt. Es ist danach also ganz offensichtlich der romantische Begriff der „Volksmusik" eine Illusion, weil das, was wir „Volksmusik" nennen, die in der griechischen Musik und Musiklehre erfolgte, mit dem Begriffe des „Melos" bezeichnete Rationalisierung der Tonverhältnisse voraussetzt, die von den Griechen dann, über die kirchliche Liturgie, in die europäische Musik übergegangen ist[1].

Der Mathematiker Kronecker hat einmal gesagt, die ganze Mathematik gehe auf die natürlichen Zahlen zurück, diese aber habe Gott geschaffen. So scheint man heute in der Musik und Musiklehre noch vielfach der Meinung zu sein, die „zwölf Töne", oder mindestens die sieben Töne der diatonischen Leiter der Griechen wären etwas derartiges, aus Gottes Schöpferhand Hervorgegangenes, also etwas an sich Vorhandenes, wie die Griechen dieses von den „24 Buchstaben", in welche die griechische Sprache durch das „ionische" Alphabet zerlegt wird, gemeint haben.

[1] Die für die Kirchenmusik zentralen Begriffe der „Liturgie" und des „Chores" sind ja eigentlich Begriffe, die mit der Aufführung der griechischen Tragödie verbunden waren – das Meß-Opfer also, so gesehen, Erbe des Dionysos-Kultus. Der Vergleich mit dem Islam, der wohl Mathematik, Philosophie und Medizin, aber nicht die Musik den Griechen entlehnt hat, macht den europäischen Zusammenhang, aber zugleich die Rolle der Musik darin noch eindrucksvoller.

In Wirklichkeit sind das alles Strukturen, die der menschliche Geist zu bestimmten Zeiten den Erscheinungen unterlegt hat, wobei die aus der „mathematischen" Analyse der Griechen hervorgewachsene „diatonische" Skala, ebenso wie grammatisch der moderne „Sprach"-Begriff – ins Griechische kann man den einen Begriff so wenig übersetzen wie den anderen –, die letzte Stufe einer Entwicklung darstellen, die nicht, wie das Linguisten und Musikologen heute noch tun, anachronistisch in frühere Zustände hineingesehen werden darf[1].

[1] Am vorurteilslosesten sieht wohl, soweit ich sehen kann, J. HANDSCHIN in seinem Buche *Der Toncharakter*, Zürich 1948, die (mit KANT zu sprechen) „Bedingungen der Möglichkeit von ‚Musik' überhaupt"; gerade bei ihm wird aber deshalb besonders deutlich, daß das eigentliche Erfordernis ist, sich der Relativität der eigenen Begriffe bewußt zu werden, so insbesondere, wenn er die „exotische" Musik als „chromatisierte" Diatonik versteht, die, ihrer „Chromatik" entkleidet, merkwürdig insipid klingen würde (S. 82). In Wirklichkeit sind diese „exotischen" Formen natürlich (wie alle vor-griechischen Systeme) „empirisch" gewonnene, „ethnisch" bedingte Klang-Formen, und man müßte umgekehrt die „Diatonisierung" (in der griechischen Musik) als den sekundären Vorgang behandeln. Die „Chromatisierung" dieser Diatonik wäre dann sogar „tertiär". Die Verkennung fängt schon bei den Griechen an, wenn diese das „diatonische" Geschlecht gegenüber dem „enharmonischen" für das ältere halten; denn es setzt dieses letztere ja schon als Begriff voraus. Vgl. oben S. 152; weiteres in meiner demnächst in der Zs. *Lexis* erscheinenden Abhandlung: *Musiké und Logos*.

Frühgriechische Mathematik und Musiklehre

von

OSKAR BECKER

I

Die frühgriechische Mathematik unterscheidet sich von der vorgriechischen (also in der Hauptsache der babylonischen) zwar auch durch den Inhalt, jedoch vor allem durch ihre Haltung, ihr Selbstverständnis. Neu ist zwar gewiß manches Inhaltlich-Stoffliche gleich zu Beginn der griechischen Mathematik in Ionien zur Zeit des Thales und Anaximandros. Die Babylonier haben weder Winkel benutzt noch – wie die neusten Forschungen auf Grund der sogenannten „Susa-Texte" ergeben haben[1] – Proportionen und die Ähnlichkeit von Figuren gekannt, und das sind bedeutende, wesentliche Dinge. Jetzt erscheint die bekannte Nachricht bei Proklos, Thales habe die Sätze von der Gleichheit der Scheitelwinkel und der Basiswinkel im gleichschenkligen Dreieck und den vom Peripheriewinkel im Halbkreis „gefunden", nicht mehr so unwahrscheinlich wie bisher. Die elementaren geometrischen Tatsachen, die diesen Sätzen zugrunde liegen, etwa die Symmetrie des gleichschenkligen Dreiecks um die Höhe auf seiner Basis und das Sich-Halbieren der Diagonalen eines Rechtecks sind sicher schon früher bekannt gewesen. Aber die Fassung dieser elementaren Tatsachen mittels des neuen Begriffs des Winkels ist wirklich erst – so müssen wir annehmen – die Leistung des thaletischen Mathematikerkreises am Anfang des 6. Jahrhunderts gewesen.

Das Entscheidende ist jedoch das neue Selbstverständnis der Mathematiker, wenn man will: das philosophische Verständnis der Mathematik. Wenn nun auch die Geschichte der griechischen Mathematik gleichzeitig mit der Geschichte der Philosophie beginnt – Thales ist beide Male der Archeget –, so scheint doch die philosophische Reflexion auf die Mathematik erst eine Gene-

---

[1] Vgl. E. M. Bruins, *Nouvelles découvertes sur les mathématiques Babyloniennes*, Les conférences du Palais de la Découverte, Série D Nr. 11, Paris 1951; *On the system of Babylonian geometry*, Actes du Congrès international d'histoire des sciences, Florence 1956, S. 73f.; *The technique of areas in Babylonian mathematics*, Janus XLVI, 1, 1957, S. 4ff.

ration später erfolgt zu sein. Pythagoras aus Samos, der später bekanntlich nach Unteritalien auswanderte, ist nach Heraklits Zeugnis[1] ein „Vielwisser", der sich altorientalische Kenntnisse in weitem Umfang aneignete. Diese Kenntnisse lagen bestimmt zum guten Teil auch auf mathematischem Gebiet und werden direkt oder über Ägypten aus Babylonien gestammt haben. Es wird sich dabei nicht nur um Geometrisches (den sogenannten „Pythagoreischen Lehrsatz" benutzten die Babylonier routinemäßig schon seit vielen Jahrhunderten), sondern auch um Arithmetisches, zum mindesten in Tabellenform, gehandelt haben. Von den „numeri Babylonici" spricht ja noch Horaz.

Aber die stoffliche Übernahme ist, wie schon gesagt, nicht das Wesentliche. Entscheidend ist, daß Pythagoras, nach einer zwar späten aber guten Überlieferung, die Mathematik zu einer „freien Wissenschaft" erhoben hat, wie sie von freien Menschen um ihrer selbst willen betrieben wird[2]. Nach orphisch-pythagoreischer Ansicht, deren Reflex noch in Platons „Phaidon" sichtbar ist, steht sie im Dienst der „Reinigung der Seele", dient also nicht den niederen Zwecken der Nützlichkeit oder des Vergnügens.

Damit hängt eine weitere Eigentümlichkeit der griechischen Mathematik zusammen. Die babylonischen Keilschrifttexte enthalten überwiegend konkrete, in bestimmten Zahlen gestellte und gelöste Aufgaben und andernfalls allgemeiner gehaltene Anweisungen (Rezepte), wie man es machen soll. Die Formulierung von Theoremen mit Beweisen kommt nicht vor. Auch in der altindischen Sakralgeometrie der Śulva-Sūtra, der „Seilregeln", werden wohl geometrische Erkenntnisse in der Form eines Sūtra, eines Kurzsatzes, ausgesprochen, aber ebenfalls nicht bewiesen. Im griechischen Verfahren des Beweises, der Apodeixis, das wir auch für die Frühzeit in primitiver Form voraussetzen müssen, liegt von vornherein ein gewisses dialektisches Moment[3].

Dieser dialektische Zug ist es auch, der die Überschreitung der anschaulichen Geometrie in der griechischen Mathematik herbeiführt. Wenn es auch nicht richtig wäre, die babylonische Mathematik für eine lediglich der Praxis dienende Disziplin zu erklären, so gehen ihre über das bloß Nützliche hinausgehenden Betrachtungen doch gewissermaßen in gerader Linie weiter, während die Griechen zum mindesten in einem bestimmten Grundproblem sich in eine ganz neue Richtung wenden. Dieses Problem ist das des Irrationalen, das zunächst in der Form der gegenseitigen Unmeßbarkeit (Inkommensurabilität) gewisser, geometrisch leicht zu konstruierender Strecken, wie der

---

[1] Fragmente B 40 und B 129, DIELS. – Auch im folgenden werden die Fragmente der Vorsokratiker stets nach der Ausgabe von DIELS-KRANZ ([6]Berlin 1951) zitiert. Dabei bedeutet A einen doxographischen Bericht, B ein wörtlich überliefertes Fragment.

[2] PROCLUS, *in Euclidem*, S. 65, 11 (FRIEDLEIN), vgl. ARISTOTELES, *Metaphys.* A 2, S. 982b, 25–28.

[3] Vgl. K. REIDEMEISTER, *Das exakte Denken der Griechen*, Hamburg 1949, S. 11f.

Seite und Diagonale des Quadrats und des regelmäßigen Fünfecks auftritt. Hierdurch wird ein rein theoretischer Problemkreis eröffnet, der von ganz fundamentaler Bedeutung ist bis auf den heutigen Tag, wie die durchaus aktuelle Frage des Beweises der Widerspruchsfreiheit der klassischen Analysis zeigt.

Die Inkommensurabilität von Quadratseite und -diagonale ist ein durchaus unanschaulicher Sachverhalt, der nur durch einen indirekten, dialektischen Beweis erfaßt werden kann. Die hypothetische Annahme einer Meßbarkeit von Seite und Diagonale durch eine gemeinsame, noch so kleine, aber endliche Meßstrecke führt auf einen Widerspruch. Einen solchen Beweis hat kein vorgriechischer oder von griechischer Tradition unbeeinflußter Mathematiker je geführt.

Es wird also erlaubt sein, die Entwicklung dieses so charakteristisch griechischen Problems in der frühen Mathematikgeschichte zu verfolgen, um ein prinzipielles Bild vom Wesen frühgriechischer Mathematik zu gewinnen. Es ist näher betrachtet die pythagoreische Mathematik, um die es sich hier handelt, und die in der Tat die gesamte griechische Mathematik bis ins späte 5. Jahrhundert ausmacht.

Wenn man sich nun diese Entwicklung vor Augen führt, so zeigt sich – und das ist der eigentliche Sinn unserer Ausführungen in dieser der Musikwissenschaft gewidmeten Zeitschrift – eine merkwürdige Parallele zur Entwicklung der antiken Harmonielehre. Auch diese ist in dieser frühen Zeit im wesentlichen eine Domäne der Pythagoreer, die sie neben der Arithmetik, Geometrie und Astronomie zu den „verschwisterten Mathemata", den zueinander gehörigen Lehrfächern, rechneten. Diese Mathemata bilden dann wieder die Grundlage der pythagoreischen Philosophie, nach deren Hauptsatz „Alles der Zahl gleicht".

Wir werden nun versuchen, die Grundlinien dieser parallelen Entwicklungen aufzuzeigen und am Schluß noch kurz einen Blick auf das sich daraus ergebende Weltbild werfen.

II

Die Entwicklung des Irrationalitätsproblems vollzieht sich in der frühgriechischen Mathematik in vier Stufen.

1. Die Tatsache der Inkommensurabilität mancher Strecken ist den Milesischen Mathematikern (Thales, Anaximander, Mamertios) noch unbekannt. Sie wird von den ersten Pythagoreern, vielleicht schon von Pythagoras selbst (das kann weder bewiesen noch widerlegt werden) entdeckt. Um 500 oder jedenfalls im frühen 5. Jahrhundert scheint die isolierte Tatsache der Inkommensurabilität von Seite und Diagonale des Quadrats arithmetisch bewiesen worden zu sein, mittels einer mit Spielsteinchen (*Psēphoi* oder *Pessoi*) aus-

gelegten Figur[1]. Dahinter steckt eine primitive, rein dyadische Zahlentheorie, die „Lehre von Ungeraden und Geraden", die uns Euklid in den „Elementen" (IX, 21–34) erhalten hat. Musiktheoretisch bedeutet dies, worauf wir noch zurückkommen, die Unmöglichkeit, die Oktave in zwei gleiche Intervalle zu teilen.

2. Der Pythagoreer Hippasos von Metapont konstruiert etwa um 450, wenn nicht früher, das reguläre Pentagon und Pentagramm. Er löst die dazu erforderliche Aufgabe der „stetigen Teilung" (die in der deutschen Romantik den poetischen Namen „der goldene Schnitt" erhalten hat) konstruktiv. Es handelt sich dabei um ein quadratisches Problem, dessen arithmetische Lösung den Babyloniern seit Jahrhunderten wohlbekannt war. Das Wesentliche ist aber in unserem Zusammenhang, daß damit ein zweites, besonders einleuchtendes Beispiel eines irrationalen Verhältnisses entdeckt wurde. Zugleich ergab sich an diesem einfachsten Beispiel das Verfahren der „Wechselwegnahme" (*Antanairesis* oder *Anthyphairesis*).

3. Etwa um 430 beweist Theodoros von Kyrene, angeblich der Lehrer Platons in der Geometrie und als Dialogfigur aus dem platonischen „Theätet" bekannt, auf geometrischem Wege einzeln die Irrationalität der Quadratwurzeln aus 3, 5, 7, ... bis angeblich 17. Das Verfahren ist nicht überliefert, doch gibt es manche plausible moderne Rekonstruktionen[2]. Höchstwahrscheinlich ist die „Wechselwegnahme" dabei benutzt worden.

4. Um 400 oder etwas später erweist der pythagoreische Philosoph, Mathematiker und Staatsmann Archytas von Tarent ganz allgemein die Unmöglichkeit, zwischen den Zahlen $n+1$ und n ein rationales geometrisches Mittel einzuschieben, was auf den Beweis der Irrationalität der Wurzel aus $n(n+1)$ hinausläuft[3]. Dabei ist n eine beliebige ganze Zahl. Musiktheoretisch besagt das, daß nicht nur die Oktave, sondern auch die Quint, Quart, der Ganzton und überhaupt alle „epimoren" Intervalle unmöglich in zwei gleiche Teilintervalle zerlegt werden können. Der in der Euklid zugeschriebenen „Sectio Canonis" und in der „Institutio Musica" des Boethius überlieferte Beweis gründet sich auf die vollentwickelte Zahlentheorie des VII. Buches der euklidischen „Elemente". Dieser allgemeine Beweis überragt prinzipiell die Einzelbeweise des Theodoros. Er wird nicht wie jene geometrisch, sondern arithmetisch geführt, wodurch die rätselhafte Bemerkung des Archytas (B 4) verständlich wird, die Rechenkunst *(Logistika)* bringe auch da noch Beweise zustande, wo die Geometrie versage.

Damit stehen wir bereits an der Schwelle des klassischen Zeitalters der griechischen Mathematik, das nicht erst um 300 mit Euklid beginnt, sondern

---

[1] Vgl. O. Becker, *Das mathematische Denken der Antike*, Göttingen 1957, S. 51f.

[2] Die neueste und vielleicht einleuchtendste Rekonstruktion stammt von S. Heller, Centaurus, Vol. V, Nr. 1, 1956, S. 1–58.

[3] Boethius, *De musica* III, 11 = Archytas A 19 (Diels).

bereits im 4. Jahrhundert angebrochen ist. Archytas ist der ältere Zeitgenosse und Freund Platons, sein Schüler Eudoxos ist neben Theätet der erste große klassische Mathematiker. Diese beiden Männer haben die endgültige Theorie des Irrationalen begründet: Eudoxos gab seine Definition, die noch heute in der Form der sogenannten „Dedekindschen Schnittdefinition" fortlebt, Theätet schuf die erste Theorie algebraischer Zahlgrößen, die in geometrischer Form im X. Buch der „Elemente" die quadratischen Irrationalitäten in Klassen gliedert und ihre Existenz streng beweist.

III

Es soll nun versucht werden, die den vier mathematischen Entwicklungsstufen entsprechenden Phasen in der Entstehung der frühgriechischen Harmonielehre aufzuzeigen[1].

1. Das altpythagoreische Intervallsystem, das möglicherweise schon Pythagoras selbst zu verdanken ist, besteht bekanntlich in der Zerlegung der Oktave (2:1) in die Quint (3:2) und Quart (4:3). Die *Synthesis* der *Diastemata* 3:2 und 4:3 zu 2:1, die wir heute als Multiplikation der entsprechenden Brüche auffassen, spiegelt die musikalische Zusammensetzung der musikalischen Intervalle mathematisch wieder. Die Entdeckung dieses psychophysischen Gesetzes war eine Großtat früher exakter Wissenschaft und hat dementsprechend auch das kosmologische und philosophische Weltbild der Pythagoreer entscheidend bestimmt.

Nun sind, mathematisch betrachtet, 3:2 und 4:3 das arithmetische und harmonische Mittel zwischen 2 und 1; das geometrische Mittel dagegen wäre die Quadratwurzel aus 2, und diese ist irrational, konnte also nicht durch ein Verhältnis ganzer Zahlen wiedergegeben werden. Die einfachste überhaupt mögliche rationale Teilung der Oktave ist aber die in Quint und Quart. Nun soll nicht behauptet werden, daß diese fundamentalen Intervalle in der Musikpraxis nicht schon früher verwendet worden sind; aber ihre theoretische Darstellung durch die erwähnte Mittelbildung dürfte erst in der altpythagoreischen Zeit erfolgt sein.

Iamblichos (im Nicom. arith. S. 118, 25 Pistelli) überliefert, die „musikalische" oder „vollkommene" Proportion $2:(3:2) = (4:3):1$ (und entsprechend für andere Zahlen) sei von den Babyloniern entdeckt worden und durch Pythagoras zu den Hellenen gelangt. Indessen haben die Babylonier keine Proportionen aufgestellt, und es kann sich hier nur um ein Approximationsverfahren für irrationale Quadratwurzeln (hier $\sqrt{2}$) handeln, das in der fort-

[1] Vgl. zum folgenden: P. Tannery, *Mémoires scientifiques* III (verschiedene Abhandlungen); B. L. van der Waerden, *Die Harmonielehre der Pythagoreer* (Hermes, Bd. 78, 1943, S. 163–199); M. Vogel, *Die Zahl Sieben in der spekulativen Musiktheorie*, Bonn 1955, Philos. Dissert., S. 15ff.

gesetzten Einschiebung des arithmetischen und harmonischen Mittels besteht und bei Heron überliefert ist.

2. Durch Hippasos ([A] 18), in der ersten Hälfte oder der Mitte des 5. Jahrhunderts, wird das Intervallsystem erweitert durch die Duodezime = Oktav + Quint ($3/1 = 2/1 \times 3/2$) und die Doppeloktav = Oktav + Quint + Quart ($4/1 = 2/1 \times 3/2 \times 4/3$). Trotz der Erweiterung des Systems bleibt die Beschränkung auf die vier ersten Zahlen, die „Tetraktys", erhalten, unter denen nur zwei Primzahlen, 2 und 3, sind. Dagegen werden die nicht mehr „epimoren" Intervalle 3:1 und 4:1 eingeführt.

Diese Systemerweiterung durch Hippasos steht in einer gewissen Analogie zur Ausdehnung des Inkommensurabilitätsbeweises von Seite und Diagonale vom Quadrat auf das reguläre Pentagon, die wahrscheinlich demselben Mathematiker zu verdanken ist.

3. In der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts erfolgt, etwa gleichzeitig mit den stark ausgedehnten Irrationalitätsbeweisen des Theodoros, eine neue Erweiterung des Intervallsystems durch Philolaos von Kroton (A 26, B 6). Dieses läßt sich durch folgendes Schema darstellen:

I. Oktav = Quint + Quart: $2/1 = 3/2 \times 4/3$
II. Quint = Quart + Ganzton: $3/2 = 4/3 \times 9/8$
III. Ganzton = kleiner Halbton + großer Halbton
= Diesis + Apotome: $9/8 = 256/243 \times 2187/2048$

Die hier auftretende Zerlegung des Ganztons wird auch in der kosmologischen Tonleiter des platonischen „Timaios" angewandt. Sie ergibt scheinbar ungefüge, keineswegs „epimore" Intervalle; indessen enthalten diese Zahlen nur die 2 bzw. die 3 als Primfaktor: $256 = 2^8$, $2048 = 2^{11}$, $243 = 3^5$, $2187 = 3^7$. Dies ist auch der Grund, weshalb Platon von diesen Zahlen Gebrauch macht.

Es gibt aber noch eine andere, ausdrücklich überlieferte Zerlegung der Intervalle bei Philolaos (B 6), die noch interessanter ist:

I. 1 Oktav = 2 Quarten + 1 Ganzton
II. 1 Quart = 2 Ganztöne + 1 Halbton
III. 1 Ganzton = 2 Diesen + 1 Komma

Hier wird von der „Wechselwegnahme" Gebrauch gemacht[1]; dasselbe Verfahren, das Theodoros auf Strecken anwandte, um sie auf ihre gegenseitige Kommensurabilität zu prüfen, wird von Philolaos bei dem Vergleich von Intervallen benutzt. Eine merkwürdige Parallele zwischen Geometrie und Musiktheorie!

4. Mit Archytas erreicht die pythagoreische Harmonielehre ihren Höhepunkt und ihr Ende; sie gewinnt klassische Form. Der große Mathematiker beweist, wie wir sahen, ganz allgemein die Unmöglichkeit, ein „epimores"

[1] Vgl. VAN DER WAERDEN, a.a.O., S. 176.

Verhältnis rational zu halbieren (A 19). Er zieht aus dieser fundamentalen Erkenntnis die musiktheoretische Konsequenz, jedes „epimore" Intervall durch das arithmetische und harmonische Mittel ebenso zu teilen, wie die ersten Pythagoreer die Oktav in Quint und Quart[1]. Das ergibt:

I. Quint = große Terz + kleine Terz
II. Quart = verminderte kleine Terz + übermäßiger Ganzton

In Zahlen:

I. $3/2 = 5/4 \times 6/5$
II. $4/3 = 7/6 \times 8/7$

Wie man sieht, kommen jetzt zu den Primzahlen 2 und 3 die neuen Primzahlen 5 und 7 hinzu.

Aus diesem Tonmaterial baut nun Archytas (A 16) seine drei Tongeschlechter auf, neben dem älteren diatonischen das enharmonische und das chromatische. Das zweite wird von Euripides, das dritte von Agathon in seinen Chorliedern praktisch angewandt. Auf die Einzelheiten der archyteischen Harmonielehre einzugehen, ist hier nicht der geeignete Ort. Nur soviel sei gesagt, daß es sich um eine gut durchgebildete mathematische Theorie handelt, die sich, nach dem späten Zeugnis des Ptolemaios (nach 600 Jahren!) als noch immer gern angewandte Grundlage musikalischer Komposition bewährt hat. Es ist also wohl nicht zuviel gesagt, wenn wir in Archytas den ersten Klassiker der Musiklehre erkennen, mit dem die Frühzeit auf diesem Gebiet ihr legitimes Ende gefunden hat.

Die nun folgende hellenistische Musiktheorie, etwa die Systeme der Eratosthenes, Didymos, Ptolemaios, fällt außerhalb des Rahmens unserer Betrachtung.

IV

Es bleibt noch übrig, über den prinzipiellen Gesichtspunkt einiges zu sagen, der uns in der eigentümlich parallelen Entfaltung der frühgriechischen Mathematik und Musiklehre entgegengetreten ist.

Archytas sagt einmal (B 1), die Mathematiker hätten treffliche Erkenntnisse gewonnen, nicht nur über die Natur des Alls, sondern auch über einzelne Gegenstände, über die Geschwindigkeit der Gestirne, ihren Auf- und Unter-

[1] Vgl. P. Tannery, *Mém. scient.* III, S. 105 (ohne Hinweis auf bestimmte Belegstellen); van der Waerden, a.a.O., S. 185f., und *Erwachende Wissenschaft*, Basel u. Stuttgart 1956, S. 259.

Van der Waerden sieht in der berühmten mathematischen Epinomisstelle (990 C-991B) einen Beleg für die Zerlegung der Quint und der Quart durch das arithmetische und harmonische Mittel. Seine Auslegung ist neuerdings von A. R. Lacey (Phronesis I, Nr. 2, 1956, S. 81–104, bes. S. 96ff.) bestritten worden. Wie es aber auch mit der Interpretation der Epinomis stehen mag, die Annahme der erwähnten Zerlegung hat doch eine große innere Wahrscheinlichkeit für sich.

gang, über Geometrie und Arithmetik, über die Himmelskugel und nicht am wenigsten über die Musik. Denn diese Wissenschaften schienen verschwistert zu sein. Die Harmonielehre steht also gleichberechtigt, ja bevorzugt neben Arithmetik, Geometrie und Astronomie. Wie ist eine solche Vorrangstellung der Musiktheorie unter den mathematischen Wissenschaften, die wir heute für sie nicht in Anspruch nehmen könnten, zu verstehen?

Die Antwort auf diese Frage fällt zusammen mit der auf das Problem der pythagoreischen Philosophie überhaupt, deren Grundthese: Alles gleiche der Zahl, ja das Wesen der Dinge liege in der Zahl, uns heute fast unbegreiflich erscheint, wie sie ja schon dem Aristoteles große Schwierigkeiten bereitete.

Nach Philolaos (B 4) hat alles, was man erkennen kann, Zahlcharakter. „Nichts von den Dingen wäre irgendwem weder in ihrem Verhältnis zu sich noch zueinander erkennbar, wenn die Zahl nicht wäre und ihr Wesen . . . Du kannst aber nicht nur in den dämonischen und göttlichen Dingen die Natur der Zahl und ihre Kraft wirksam sehen, sondern auch überall in allen menschlichen Werken und Worten und auf dem Gebiet aller technischen Handfertigkeit und dem der Musik. Lug aber nimmt die Natur der Zahl und die Harmonie gar nicht in sich auf. Der Natur des Unbegrenzten und Unsinnigen und Unvernünftigen ist der Lug und der Neid eigen, . . . die Wahrheit aber ist etwas dem Geschlecht der Zahl Eigenes und Angeborenes" (B 11).

Es fragt sich angesichts dieser Stellen aus den wörtlich überlieferten Fragmenten des Philolaos: Was bedeutet hier das Wort „Zahl", griechisch *Arithmos?* Es ist von modernen Interpreten oft betont worden, daß der griechische Arithmosbegriff enger ist als unser heutiger mathematischer Zahlbegriff; im Altertum gab es noch keine negativen, imaginären oder gar irrationalen „Zahlen"; insbesondere das Irrationale trat nur in der Form von Verhältnissen zwischen inkommensurablen Größen auf. Auch die Eins und manchmal sogar die Zwei wurden von den Pythagoreern nicht zu den eigentlichen Zahlen gerechnet. Das ist alles ganz richtig; aber es wird dabei zumeist übersehen, daß in anderer Hinsicht der griechische Arithmosbegriff wesentlich umfassender war als unser Zahlbegriff. Aristoteles unterscheidet (Phys. IV, 11; S. 219b, 5–9) den „Arithmos, mit dem wir zählen" und den „gezählten Arithmos". Nur der erste entspricht in etwa unseren Zahlen „zwei, drei, vier" usw. Die „gezählte Zahl", d. h. das Gezählte oder wenigstens Zählbare könnte man vielleicht wiedergeben mit unseren Worten „Zwilling, Drilling, Vierling" (griechische: *Dyas, Trias, Tetras,* konkret verstanden). Dieser Zahlbegriff ist viel konkreter als der unsere; es handelt sich da weniger um „Zahlen" in unserem Sinne als um endliche, diskrete, geordnete Mannigfaltigkeiten, zahlenmäßig wohlbestimmte Gefüge. In der Tat hängt auch das Wort *Arithmos* mit dem Verbum *ararisko* zusammen, das „ich füge" bedeutet.

An diesen konkreten Zahlbegriff ist zu denken, wenn man verstehen will, was die Pythagoreer damit meinten, wenn sie die „Zahlen" geradezu für das

Wesen, die *Ousia* (was dann unangemessen mit *substantia* übersetzt wurde) aller Dinge erklärten.

Wie kamen die Pythagoreer zu dieser merkwürdigen Anschauung? Hier gewinnt nun die Harmonielehre ihre hervorragende Bedeutung unter den Mathemata; denn sie erweist sich als der Schlüssel zur Erkenntnis des Wesens des Seins! Die zahlenmäßige Bestimmung der harmonischen Intervalle und die mathematische Darstellung ihrer symphonischen Beziehungen veranlaßten die Pythagoreer, ihre kühne, in echt frühgriechischer Spekulationslust entworfene Grundthese aufzustellen „Alles gleichet der Zahl", Alles ist Gleichnis (Abbild, „Nachahmung", *Mimema*) zahlenmäßiger Gefügtheit.

Denn nur die zahlenmäßig fest bestimmten Töne (die zu einer bestimmten Tonleiter gehören) sind überhaupt Töne im musikalischen Sinne. Zwischentöne sind gar keine Töne nach griechischer Auffassung; sie sind nicht wahrhaft. Nur ein zahlenmäßig Bestimmtes ist ein Ton – ist überhaupt ein Seiendes[1].

Von hier aus wird die pythagoreische Grundthese ihrer Herkunft und Begründung nach verständlich. Es wird aber auch verständlich, wie tief die Entdeckung des Irrationalen, d. h. der Inkommensurabilität von geometrisch leicht konstruierbaren, als Bestandteile einfacher, regelmäßiger Figuren auftretender Strecken und nicht zuletzt der Unmöglichkeit der Halbierung „epimorer" Intervalle, in den Bestand des pythagoreischen Weltbildes eingreifen mußte. Wir haben heute etwas Vergleichbares erlebt in der Entdeckung der logisch-mengentheoretischen Antinomien, die das ganze System der auf äußerste Strenge Anspruch machenden modernen Mathematik zu bedrohen scheint.

Aber ebenso wie heute verzagten die Mathematiker auch in der Antike nicht. In verschiedener Weise, die hier im einzelnen nicht erörtert werden kann, trachteten sie die durch den Einbruch des Irrationalen – in ihren Augen ein *Apeiron*, ein Unbegrenzt-Unbestimmbares, dem „Lug und Neid eignet" – zu überwinden und das Unbegrenzte zu begrenzen. Dieses Ziel haben allerdings nicht mehr die Pythagoreer selbst, deren Zeitalter im 4. Jahrhundert zu Ende ging, sondern ihre Schüler, der Kreis der Mathematiker um Platon, vor allem Eudoxos und Theätet, erreicht.

Damit hat die Frühgeschichte der griechischen Mathematik und Musiklehre ihre klassische Phase erreicht. Beide Disziplinen trennen sich nun allmählich, obwohl Platon in seinem „Timaios" noch seine kosmologische Tonleiter entwirft, welche aber nicht an Archytas, sondern an das ältere philolaische Tonsystem anknüpft. Später hat dann der positivistische Zug des Hellenismus vollends den Zerfall der exakten Wissenschaften in selbständig zu begründende Einzeldisziplinen herbeigeführt.

[1] Vgl. zu diesem Gedanken G. Martin, *Klassische Ontologie der Zahl*, Kantstudien, Ergänzungsheft 70, Köln 1956, S. 15.

Die Moresca

von

PAUL NETTL

Die Moresca ist nach A. Sandberger[1] ursprünglich ein Tanz „zweifelsohne historischen Charakters und zwar hervorgegangen aus den Kämpfen der christlichen Bevölkerung in den südlichen Ländern mit den Sarazenen. Ihre Musik ging aus raschem $^3/_2$-Takt und bestand in ihrer einfachsten Gestalt aus zwei Teilen zu je acht Takten". Noch 1739 erwähnt J. Mattheson den Tanz im „Vollkommenen Kapellmeister" (S. 230), indem er die „Mohrentänze" mit den „Folies d'Espagne" vergleicht. Es sei „wahrlich mehr gutes in solcher alten Melodie, deren Ausdehnung nur eine kleine Quart begreifft, als in allen Mohren-Täntzen, die iemahls erfunden seyn mögen", wobei Mattheson eine Ahnung zu haben scheint, daß die tetrachordale Folia auf dem Umweg über Spanien aus dem Orient importiert sein mochte. Das klassische Land der Moresca ist Spanien, wo man schon im 15. Jahrhundert ein Manuskript in Cervara (Catalonien) findet[2]. Dieser Tanz erscheint als Alta und Baixa Moresca, also in enger Anlehnung zu den „Hautes et Basses Danses" in Burgund. Nach M. Querol Gabalda[3] wird die „Alta Morisca" als gesprungener Tanz ausgeführt, im Gegensatz zu der getretenen „Baja Danza". Der portugiesische Dichter Gil Vicente (gest. um 1540) erwähnt den Tanz in seiner „Farsa Auto da Fama" und Lope de Vega in seinem „Tanzmeister". Cervantes erwähnt den Tanz am dritten Tage seiner „Baños de Argel". Die volkstümliche Tradition in Spanien führt den Tanz auf eine Legende zurück, nach der eine schöne christliche Königin von einem Mohrenkönig in Gefangenschaft gehalten wurde, dem sie die Kunst des Tanzens beibringen sollte. Bei einer bestimmten Gelegenheit, als sie für den König tanzt, entzieht sie sich ihm durch Flucht, wobei es zu einem Kampf zwischen ihren christlichen Helfern und den Mohren kommt. Hinter dieser Legende verbirgt sich die Tatsache, daß die Moresca ursprünglich ein Schwerttanz war. Die Darstel-

---

[1] *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte I,* München 1921, S. 52 f.
[2] J. Pena und H. Anglès, *Diccionario de la Música,* Barcelona 1954, S. 1569.
[3] *La mùsica en les obras de Cervantes,* Barcelona 1948.

lung des Kampfes der Christen gegen die Mohren ist nichts anderes als die Rationalisierung eines folkloristischen Motivs, nämlich des Vegetationstanzes. Denn die Moresca ist überall eine Pantomime, an der eine oder mehrere Personen mit geschwärztem Gesicht teilnehmen. Allmählich erweitert sich die Pantomime zum Ballett, und im 17. Jahrhundert wurde dann jedes Ballett einfach „Moresca" genannt.

In allen Teilen Europas nimmt die Maske des schwarzen Mannes in der Folklore einen besonderen Platz ein. Überall verbindet man mit dieser Gestalt den Gedanken der Fruchtbarkeit. Bereits im Altertum war es der von Athenaeus beschriebene Phallophorus, der mit Ruß bedeckt ist und vegetativ-kultische Bedeutung hat. Der „Schwarze Mann" ist überall Tabu, mit ihm werden die kleinen Kinder geschreckt, er tritt unter verschiedenen Namen auf und hat allenthalben mehr oder weniger unfreundlichen Charakter. Er tritt als Schwert- oder Morristänzer auf, als Schmied, oder Kaminfeger (in diesem Fall bedeutet er auf Grund des Prinzips der Ambivalenz meistens Glück), als Narr, Teufel, Tod, türkischer Reiter, Mohrenkönig, Pfingstel, Pfingstkönig, wilder Mann, Herbstschmudel oder – wie in Thessalien – als Araber[1]. W. Mannhardt glaubt[2], daß das Schwärzen des Gesichtes die Unsichtbarkeit, die geisterhafte Natur des Vegetationsdämons andeuten soll. E. R. Chambers meint[3], der Zweck des Schwärzens sei gewesen, die „direkte Berührung mit der verkohlten Asche des im Feuer wirkenden Numen" herzustellen. L. von Schröder[4] geht von der mit Ruß geschwärzten, unheimlichen Erscheinung des Schmiedes aus, dem die Vorzeit schöpferische Macht zugeschrieben haben soll. Die psychoanalytische Schule, an ihrer Spitze Winterstein, sieht im schwarzen Mann den Urvater, der wegen seiner unbeschränkten Macht im Kind Gefühle der Todesfurcht erzeugt. Der schwarze Mann hat demnach im Gebiet der gesamten weißen Rasse Tabu-Charakter. Mit dieser das Phantasieleben des primitiven Menschen erfüllenden Gestalt steht der Vegetationsdämon in Verbindung. Der schwarze Mann wird mit ihm identifiziert. Wo immer nun der Vegetationsdämon in Ritual, Spiel oder Tanz erscheint, werden regelmäßig rhythmische Instrumente wie Rasseln und – in höher entwickelten Gruppen – Trommeln, Schellen und Kastagnetten verwendet. Sie haben exorzistische und beschwörende Funktion. Der Mohrentanz, das Fruchtbarkeitsritual und im allgemeinen die Maskerade erhielten eine derartige Ideenverbindung, daß es schwer erscheint, ihre einzelnen Elemente herauszuschälen. Erst in historischen Zeiten fand die Rationalisierung statt, auf Grund derer der Mohrentanz eine Darstellung des Kampfes zwischen Christen und Sarazenen sein soll, zweifellos deshalb,

---

[1] A. Winterstein, *Der Ursprung der Tragödie*, Wien 1925, S. 22.
[2] *Wald- und Feldkulte*, Berlin 1904.
[3] *The Medieval Stage*, Oxford 1903.
[4] *Mysterium und Mimus im Rigweda*, Leipzig 1908.

weil die Sarazenen der Levante und Nordafrikas in engstem Kontakt mit der Kultur des Westens standen.

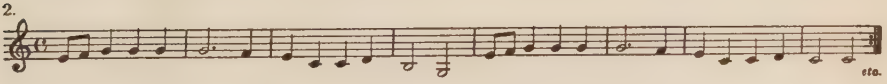
Die alten Elemente des Fruchtbarkeitsrituals finden sich vor allem noch in den Karnevalsgebräuchen unserer Zeit. Hierzu gehören die ohrenbetäubenden Geräusche bei Faschingsbelustigungen, die mit Rasseln und Schellen erzielt werden. Dabei ist die Frage aufzuwerfen, ob nicht die rhythmischen Instrumente, vor allem Trommeln afrikanischer Völkerschaften, in diese Vorstellungen hineinspielen. Die scharfen Rhythmen der Moresken des 16 und 17. Jahrhunderts scheinen darauf hinzuweisen. Arbeau sagt in seiner „Orchésographie" (1589)[1]: „In meiner Jugend habe ich Gelegenheit gehabt zu sehen, wie in den guten Gesellschaften, nachdem das Souper beendet war, ein Junge mit geschwärztem Gesicht, welcher über die Stirne ein Band von weißem oder gelbem Taffet gebunden hatte und an den Fußknöcheln Schellen trug, die Moriske aufführte. Er machte einige Passagen, den Saal entlang, kehrte wieder an den Ort zurück, von dem er angefangen, und tanzte neue Passagen, und dies wiederholte sich oftmals mit immer neuen Abwechslungen, was den Zuschauern angenehme Erheiterung und Vergnügen gewährte. Die Moriske wird im geraden Takt getanzt. Ehemals machte man Fußtappungen dazu, da dies den Tanzenden indessen zu beschwerlich fiel, so setzten sie an deren Stelle nur das Auftappen mit den Absätzen, wobei sie die Fußspitzen fest am Boden hielten. Einige wieder haben abwechselndes Fußmarkieren und Absatzmarkiren zugleich eingeführt".

Arbeau's „Moresque" geht folgendermaßen:

1.

Arbeau's Tanz scheint damals allgemein verbreitet gewesen zu sein, da er im 3. Buch der Tänze Susato's (Antwerpen 1551) unter dem „La Morisque basse danse" in folgender Gestalt erscheint:

2.

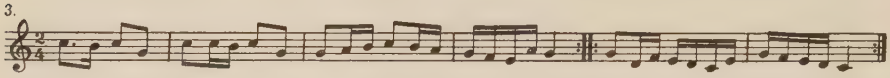


Die meisten Moresken des 17. Jahrhunderts stehen im geraden Takt. Das bezieht sich vor allem auf diejenigen von Joh. Heinr. Schmelzer, Wolfgang Ebner und auf andere österreichische Quellen. Über die Ebnersche Moreska hat der Verf. in der Koczirz-Festschrift, über zwei „Amorescas", die nichts anderes als Morescas sind, in seinem Aufsatz „Ein österreichisch-böhmisches Manuskript"[2] geschrieben. Die meisten dieser Tänze haben scharf punk-

[1] Zit. nach der Ausgabe v. A. Czerwinski, Danzig 1878.
[2] Mf V, 1952, S. 173.

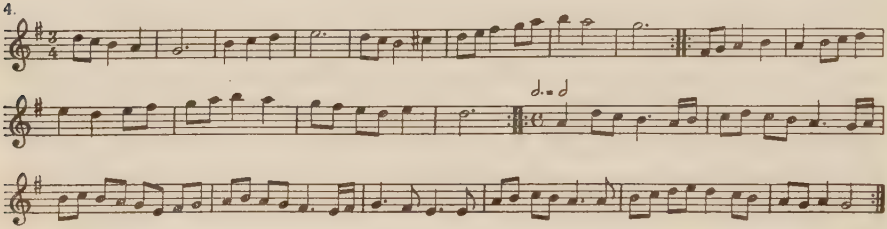
tierte Achtelrhythmen, womit sie ihren exotischen Charakter enthüllen. Auch jene Moresken, die noch heute in Mexico getanzt werden, zeigen diesen Charakter, wie der folgende „Dance of the Moors and Christians“[1].

3.



August Nörmiger bringt in seiner Tabulatur von 1598 einen „Mohrenaufzugkh“, der den gleichen exotischen Charakter zeigt, besonders in den abschnellenden 32steln, die noch im 18. Jahrhundert ein Requisit türkischer Musik sind. Wolff Heckels Lautenbuch von 1562 bringt gleichfalls eine Moreske, diesmal in der süddeutschen Formulierung „Maruska-Tanz“, die uns an die Holzfiguren der Maruschkatänzer im Rathaus von München erinnert. Die absteigenden Achtel, ferner die Wiederholungen der aufsteigenden Phrase scheinen hier das Exotische auszudrücken. Ein anderes Beispiel einer Moreske findet sich in dem Mohrentanz von William Brade von 1617 („Neue auserlesene liebliche Branden“):

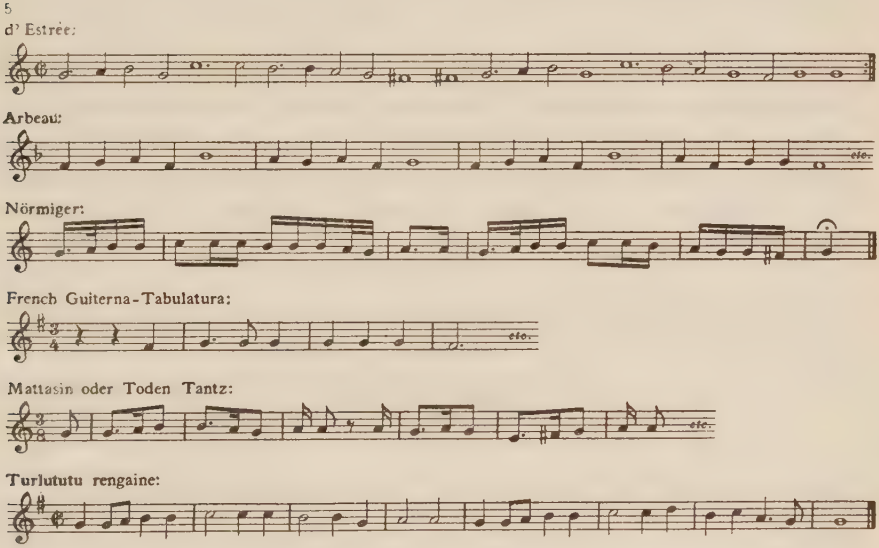
4.



Der scharf akzentuierte Rhythmus der ¾-Takte, sowie der Wechsel zum geraden Takt scheinen hier das Exotische anzudeuten. Mersenne's „Moresque“ in der „Harmonie Universelle“ (1636) hat ¾-Takt. Die gleiche Melodie war bereits Michael Praetorius bekannt, der sie in seiner „Terpsichore“(1612) in zwei Fassungen bringt, einmal für 5 Instrumente in D-dur, und das andere Mal für 4 Instrumente in C-dur. Victor Junk führt in seiner Arbeit „Der altbayrische Marskertanz als Urtypus der Melodie des Prinz-Eugen-Liedes“[2] die Melodie des Prinz-Eugen-Liedes auf den altbayrischen Marskertanz oder Maruschkatanz zurück, der noch im vorigen Jahrhundert getanzt wurde. Der Tanz gehört zu den taktwechselnden Melodien, die in Süddeutschland und Österreich so häufig sind. 1480 hatte der Architekt und Bildhauer Erasmus Grasser (gest. 1518 in München) für die Tanzhalle des alten Rathauses 16 Statuetten von Maruschkatänzern geschaffen, deren groteske, wirbelnde Bewegungen plastisch wiedergegeben sind. Die Tradition der Maruschkatänze in Bayern geht weit ins 15. Jahrhundert zurück. So wurde 1479 ein „Morisko“ in Nürnberg getanzt. Zehn Jahre später hören wir von Mohrentänzen beim

[1] F. Toor, *Treasury of Mexican Folkways*, New York 1947, S. 437.
[2] Anzeiger d. Akad. d. Wiss. in Wien, 1934.

Nürnberger Karneval, und im gleichen Jahr wird ein Maruschka in Eger aufgeführt, während ein anderer „Morisko" neun Jahre später in Nürnberg zur Aufführung gelangt. Die tänzerischen Bewegungen in Grassers Maruschka-Statuen haben ein Gegenstück in den Darstellungen im „Goldenen Dachl" in Innsbruck. Alle diese Kunstwerke zeigen, daß der Morisko ein wilder, grotesker und obszöner Tanz ist, was seiner musikalischen Natur entspricht. Ein anderes Merkmal des Maruschka scheint der Taktwechsel zu sein, der gleichfalls damit zusammenhängt. Die Häufigkeit des Vorkommens dieses Tanzes in Bayern mag einerseits auf den speziellen Charakter des oberbayrischen Volksstammes (vgl. Schuhplattler und Rauftänze), andererseits auf die Nachbarschaft Österreichs zurückzuführen sein, wo die Mohrentänze, mehr als irgendwo, traditionslebendig waren. Nörmiger bringt einen Maschkary-Tanz, dessen Melodie identisch ist mit der Melodie „Les Bouffons" bei Arbeau, der diesen Tanz „Matachin" nennt. In der Tanzsammlung Jean d'Estrée's (um 1550)[1] erscheint dieselbe Melodie. Nörmiger nennt eine ähnliche Melodie „Matassin" oder „Todestanz". Noch 1731 erscheint die Melodie in „Les melodies du nouveau theatre italien" mit den Worten „Turlututu rengaine". Die Matachina, die W. Tappert in „Sang und Klang aus alter Zeit" abgedruckt, ist einer französischen Guitarrentabulatur von 1517 entnommen. Hier ist ein Stammbaum dieser berühmten Melodie:



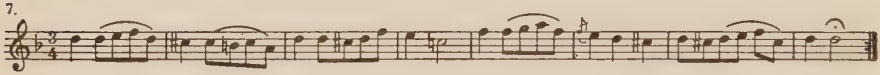
O. Gombosi[2] druckt eine Melodie aus einem Lautenmanuskript von William Ballet vom Ende des 16. Jahrhunderts ab, die stark an die tetrachordale Matachina-Melodie erinnert:

[1] Vgl. P. Nettl, *Die Tänze Jean d'Estrées*, Mf VIII, 1955.
[2] *Stephan Foster and Gregory Walker*, MQ XXX, 1944.

6.

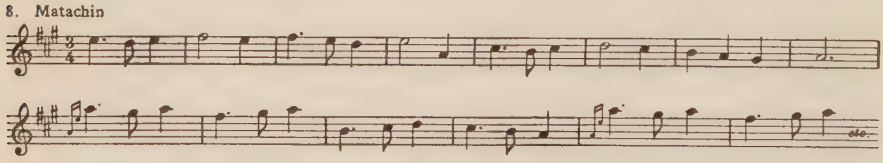
Es ist erwähnenswert, daß das Wort Matachina aus dem Arabischen „matauachihin" kommt, das soviel wie Maskarade bedeutet. Nach dem „Diccionario enciclopédico de la lengua Castellana" ist der Matachino eine lächerliche Figur, in der Kleidung und Erscheinung ähnlich dem Arlechino. Er tanzt in grotesken Sprüngen. Ähnlich der Moresca ist die Matachina ein lebhafter Schwerttanz, der aber gelegentlich ein Totentanz ist, wie aus Nörmigers Tabulatur hervorgeht. Vielleicht liegt hier eine Verwechslung oder Ableitung mit oder von dem Wort „matar" (töten) vor. Möglicherweise hat man unter Matachina im weiteren Sinne eine Art Moresca verstanden, nämlich einen pantomimischen Tanz, der auch bei Begräbnissen eine Rolle spielte, (Vergleichbar dem „Widerruf" des 17. Jahrhunderts), wobei ein Tänzer in der Gestalt des Verstorbenen erschien. Nach C. Sachs[1] erscheint die Matachina in italienischen Totentänzen zwischen Toscana und Sizilien. Indessen finden wir einen „Totentanz" auch nach F. M. Böhmes „Geschichte des Tanzes in Deutschland" in Brandenburg:

7.

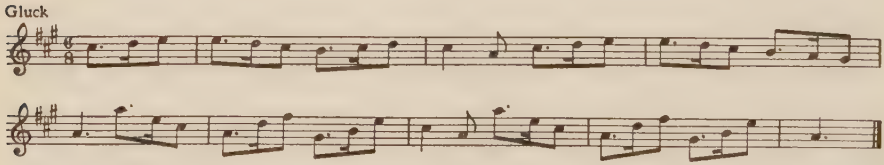


Die Melodie hat tetrachordalen Charakter und ist der „Folies d'Espagne" sehr ähnlich. Matachinas im 18. Jahrhundert dagegen haben eher einen burlesken Charakter und gehören infolgedessen mehr der Kategorie der Moresca an. F. Pedrell bringt in seinem „Cancionero musical popular Español" eine Matachina, die merkwürdigerweise von Gluck in seinen „Don Juan" übernommen wurde.

8. Matachin



Gluck



In England wurde der „Morris" seit den Tagen Eduards III. (gest. 1377) am Maitage getanzt. Er ist gleichfalls ein Fruchtbarkeitstanz und zweifellos

[1] *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Berlin 1933, S. 74.

ein Absenker der Moresca, wofür auch die Tatsache spricht, daß Arbeaus obengenannte Mauresque noch heute notengetreu als Morris-Melodie in England verwendet wird. Wie schon Sachs dargetan hat, zeigt sich der Zusammenhang der beiden Tänze auch darin, daß gewisse Elemente des englischen Tanzes in spanischen Kirchentänzen in Toledo und Sevilla zu finden sind. Wie die Chortänzer in Spanien, so tragen auch die Morris-Dancers Schellen. Sie sind auch als Mädchen verkleidet (Fruchtbarkeitszauber) und erscheinen in Gruppen von 6, wie die Chortänzer in Spanien. Über die magische Bedeutung der Zahl 6 vgl. die Arbeit von V. F. Hopper[1], wo insbesondere auch auf die Bedeutung der Zahl 6 als Zahl der irdischen Vervollkommung bei Dante hingewiesen wird. Dem entsprechen auch die 6 Werktage (Zeugungstage) der Woche. Ein anderes Fruchtbarkeitssymbol im „Morris" ist die Verwendung des „Hobby-Horse", insofern das Pferd bei den meisten Völkern Europas (wie auch auf Java) ein Symbol der Fruchtbarkeit ist (Schimmelreiter, Pfingstreiter). Wie bereits angedeutet, findet sich das Wort Moresca in seiner allgemeinen Bedeutung als Maskerade, Pantomime und Mummenschanz bis tief in das 17. Jahrhundert hinein. Im 15. Jahrhundert werden Ballettaufführungen häufig als „Moresca" bezeichnet. Nach A. d'Anconas „Origini del teatro italiano"[2] wurden in Rom Moresche in den Jahren 1473, 1502 und 1521 aufgeführt. Die letztere fand im Hofe des Castel San Angelo statt, wobei der Papst selbst unter den Zuschauern erschien. Eine Frau fleht die Göttin der Liebe um einen ihrer würdigen Liebhaber an. In einem Zelt sieht man eine Gruppe von Eremiten, 8 an der Zahl, die eine Moresca nach dem Rhythmus von Trommeln tanzen. Sie fallen über den Liebesgott her, um ihn als Feind der Menschheit zu strafen. Amor wendet sich an Venus, die ihn mit Pfeil und Bogen versieht und dem Eremiten einen magischen Trank reicht. Amor schießt Pfeile auf seine Feinde, die wegen ihrer Wunden in Klagen ausbrechen, im Kreise tanzen und schließlich der Frau Liebeserklärungen machen. Plötzlich fällt von den Eremiten das kirchliche Gewand ab und 8 reichgekleidete Jünglinge stehen vor der Frau und beginnen um ihren Besitz zu kämpfen. Alle sterben, mit Ausnahme eines, der sich um die Schöne bewirbt. In dieser Pantomime sind alte Motive zu erkennen, christliche und heidnische. Die Jünglinge sind offenbar maskierte Söhne des Eremiten, der selbst ein versteckter „schwarzer Mann" ist, denn sie sind alle in schwarz gekleidet und kämpfen für die Frau, das Symbol der Fruchtbarkeit. Eine andere Moresca findet sich in einem Intermedium in B. Bibbiena's „Calandria" (Urbino 1513). Auf der einen Seite der Bühne tanzt Jason, während auf der anderen zwei feuerspeiende Stiere erscheinen, die von Jason überwältigt und gezwungen werden, seinen Pflug zu ziehen und Drachenzähne zu säen. Aus dieser Saat erstehen bewaffnete Männer, die eine kriegerische Moresca tanzen und das Ver-

[1] *Medieval Number Symbolism*, New York 1938.
[2] Turin 1891, II, S. 67, 75, 92 ff.

langen zeigen, Jason zu töten, um ihn des Goldenen Vliesses zu berauben. Sie kämpfen untereinander, bis Jason seine Beute hinwegträgt. Hier bedeuten die Jünglinge die Söhne Jasons, die ihn zu töten versuchen, um das Goldene Vließ, ein weibliches Symbol, zu gewinnen. In anderen Moresken, die Ancona anführt, kann man gleichfalls das Vater- und Auferstehungsmotiv, das die Fruchtbarkeit bedeutet, herausschälen. Noch im alten Kasperle-Theater werden oft alle Mitwirkenden getötet, und nur Kasperle selbst, der für den schwarzen Mann steht, feiert seine Wiedererweckung zum Leben. So noch etwa in F. Kurz-Bernardons Komödie „Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon" (Musik angeblich von Haydn).

Zum Vergleich sei auch hier ein Morris-Dance aus Lincolnshire erwähnt: „The Ploughboys or Morris-Dancers", der nach Chambers im 18. Jahrhundert in Lincolnshire getanzt wurde. Wieder treten 6 Tänzer auf, nämlich der Jester und seine 5 Söhne, ferner eine weibliche Person Cecil. Im Verlauf der Pantomime beschließen die Söhne, den Vater zu töten. Es folgt ein Schwerttanz, eine Art Moresca, mit ausgesprochenem Fruchtbarkeitszauber, wobei der Vater getötet, aber durch einen seiner Söhne, den Clown Pickleherring, zum Leben neu erweckt wird. Dies geschieht durch Stampfen des Bodens. Es folgen Schwerttänze, in deren Verlauf der Jester und seine Söhne Liebeserklärungen an Cecil machen. Hier steht der Jester für den Schwarzen Mann. Der Kampf des Vaters mit den Söhnen ist eine in der europäischen Folklore und antiken Tragödie wohlbekannte Erscheinung.

Im 17. Jahrhundert wird unter Moresca vielfach jede Art von Ballettpantomime, besonders Pantomimen, die in Opern eingeschoben waren, verstanden. Der Grund für die allgemeine Verbreiterung des Begriffes liegt wohl darin, daß die Moresca als die wichtigste Pantomime, das Schwärzen des Gesichtes und die schwarze Maske als „Maskierung überhaupt" angesehen wurden; in anderer Hinsicht auch deswegen, weil der Nachahmung des schwarzen Mannes (Mohren) im Zusammenhang mit dem Fruchtbarkeitsritual besondere Bedeutung in der europäischen Folkore zukam. Die berühmteste dieser Moresken ist jene am Schluß von Monteverdis „Orfeo". Sie ist dreischlägig und, wie schon Alfred Heuß bemerkte[1], ein frühes Siziliano. Dieser Charakter kommt besonders zum Ausdruck, wenn man das Stück in den $^{12}/_{8}$-Takt überträgt. Ob dies damit zusammenhängt, daß die Moresca in anderer Form in Süditalien heimisch war, ist schwer zu sagen; man kann sich vorstellen, daß sie tatsächlich von Mohren in wildem Tempo ausgeführt wurde, wie denn auch Monteverdi in seinem „Ritorno d'Ulisse in patria" (DTÖ Bd. 57, S. 67) acht Mohren auftreten läßt, die ein griechisches Ballett tanzen. Leider hat sich die Musik hierzu nicht erhalten, und es sieht fast so aus, als wenn dieses Ballett (wie es in späterer Zeit in Wien der Fall war, wo

[1] *Die Instrumentalstücke des Orfeo und die venezianischen Opernsymphonien*, Leipzig 1903, S. 32.

Komponisten zweiten Ranges die Ballettmusik zu den Opern beisteuerten) nicht von Monteverdi, sondern von einem anderen Komponisten stamme. Übrigens wird das Wort *Morescanti* in der Bedeutung „Mohrentänzer" und *morescare* im Sinne von „pantomimisch tanzen", also in einer ganz allgemeinen Art und Weise, von Schriftstellern verwendet, so z. B. von Di Nicola Sabbattini, „Pratica di Fabricare Scene e Machine ne' Teatri", Ravenna 1638.

Wie wir sahen, waren Maruschkatänze in Bayern schon in der Frührenaissance bekannt. Ob diese Tatsache etwas damit zu tun hat, daß Orlando Lasso eine Reihe von Moresken in München komponierte und aufführen ließ, ist unsicher. Damit betreten wir das Gebiet der vokalen Moresca, über die schon Sandberger und später Alfred Einstein[1] sich äußerten. Lasso sah solche originalen Moresken in Neapel und war offenbar durch sie so beeindruckt, daß er solche Stücke später in München zur Faschingszeit aufführen ließ. Ihr Inhalt paßt sehr gut zu dem Ton der von dem Meister an den bayerischen Prinz Wilhelm gerichteten Briefe, die schon von La Mara abgedruckt wurden[2]. Benedetto Croce[3] beschreibt in lebendiger Weise die sozialen Grundlagen dieser Moresken, die der Form der Villotta angehören und ähnlich wie die Bergamasche, Tedesche und Ebraiche die sprachliche Eigenart der Bergamasker, Deutschen und Juden verulken. Bei den Moresche handelt es sich um komische Nachahmungen der Sprache und Eigenart der in Neapel seit Jahrhunderten ansässigen „Farbigen", unter denen man gleichermaßen Araber und Neger zu verstehen haben wird. Wie Croce und Sandberger schon mitteilen, führten die Bagatellisti, Jocolari und Ciarlatani am Strande in Neapel und vor den Castelli ihre Farcen auf. In der von Croce mitgeteilten Beschreibung des Gian-Battista de Tufo (1588) werden offenbar bekannte Figuren der damaligen Commedia dell' Arte erwähnt, ebenso Tänze und Musikinstrumente. Vielleicht hat die bekannte Aria di Ruggiero mit jenem Maestro Ruggiero etwas zu tun, der den *pignato* und *tagliero* spielt, während ähnliche Personen das *Tamburello* und *Calascione* handhaben. Andere komische Personen, die genannt sind, sind Covar Navettola, Coviel Giancola und Pascariello Pettola. Man tanzt einen *ballo a la Maltese*, offenbar eine Art Moresca. Die Lieder werden entweder voce sola oder chorisch ausgeführt. Die populärsten Charaktere sind die komischen Negerinnen Georgia und Lucia und der Neger Cuccurucu. Sie erscheinen auch in den Moresken von Lasso und Nola und sprechen das Negeritalienisch, das in der Vorstadt von Neapel gehört wurde. Man wird an den Negerslang erinnert, dem man in Harlem oder anderen Negervierteln Amerikas begegnet. Hierzu kommen die Allah-Rufe, die den Islam dieser Bevölkerungsschicht verspotten sollen. Ein dritter weiblicher Charakter ist Catalina, die ebenso wie die anderen Negercharak-

[1] *The Italian Madrigal*, Princeton 1949, S. 373.
[2] *Musikerbriefe aus fünf Jahrhunderten*, Bd. I, Leipzig 1886, S. 18.
[3] *I Teatri di Napoli*, Neapel 1891, S. 28 ff.

tere eine obszöne Sprache führt, die Homosexualität andeutet. Wer die Vorstadtquartiere Neapels kennt, wird verstehen, wieso Sexualexhibitionismus und Perversität charakteristisch für diese Bezirke sind. So will Georgia der Lucia eine Serenade darbringen, wird aber mit heftigen Schimpfworten von ihr abgewiesen. Ein anderes Mal will Georgia Kleider und Schmuck der Lucia schenken, wird aber wieder in höchst undelikater Weise abgelehnt. Die Neger, die Sklaven waren, haben Aussicht, befreit zu werden. Eine Hochzeit soll stattfinden, zu der alle Schwarzen eingeladen sind. Ausdrücke wie „Cana Musata" (hasenschartige Hündin), Anspielungen auf ansteckende Krankheiten und andere unappetitliche Sachen kennzeichnen das Niveau der Bagatellisten, die gerade deshalb bei den Kavalieren Neapels beliebt waren. Die Musik dieser Moresken spiegelt das primitive Niveau der Texte wieder. Lasso freilich hat diese Moresken hoch stilisiert; man kann aber aus ihnen leicht die ursprünglichen Primitivismen der Gattung herausschälen. Wie in den instrumentalen Moresken wird auch hier ein monotones Motiv tetrachordalen Ursprungs zwei- und dreischlägig gebracht. Lassos Modell sind die viel primitiveren Moresken von Giovanni Domenico del Giovane da Nola, bekannt unter dem Namen Nola. Nach Einstein dürfte er auch der Autor des „Secondo libro delle Muse a tre voci, Canzoni Moresche di diversi autori" (Rom, Barre 1555) sein, einer Sammlung, der offenbar ein erstes Buch voranging, das jedoch bisher unbekannt ist. Die uns bekannten Moreschen sind alle durch geschmacklose Obszönität und niedriges Niveau charakterisiert. Um diese niedrige Atmosphäre entsprechend zu zeichnen, wobei man zweifellos auch auf die originale Musik der Neger anspielt, wird die primitivste Schreibweise verwendet: monotone Wiederholungen, akkordische Dreistimmigkeit und fortgesetzte Quintenparallelen.

Diese vokalen Moreschen haben, wie bereits erwähnt, wenig mit dem Tanz des 16. und 17. Jahrhunderts zu tun. Ebensowenig mit dem allgemeinen Begriff der Moresca, wie er im 17. Jahrhundert zu finden ist. Da freilich hat dieser Tanz seine ursprüngliche Bedeutung völlig verloren. Der magische Fruchtbarkeitstanz ist in niedere Vergnügungen der barocken Hofgesellschaft übergegangen.

Der Bamberger Dialog über das Organum

von

ERNST LUDWIG WAELTNER

Die entscheidenden Traktate über das Organum bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts sind die Musica Enchiriadis (um 900)[1] und der Micrologus des Guido von Arezzo (um 1030)[2]. Sie lehren zwei Arten des Organums[3]: a) das starre Parallelorganum, d. h. den gleichzeitigen Vortrag des Cantus auf verschiedenen Stufen[4], und b) das bewegliche Quartorganum, in dem in bestimmten melodischen Wendungen die eigentlich geforderte Parallelbegleitung des Cantus in Unterquarten verlassen wird, so daß neben Quarten auch Einklang, Sekunde und Terz als Zusammenklänge auftreten[5]. Das Hauptgewicht der Betrachtung liegt sowohl in der Musica Enchiriadis als auch im Micrologus des Guido auf dem beweglichen Quartorganum. Diesen früheren Traktaten stehen die nach Guido geschriebenen (Cotto, „Mailänder" Traktat) gegenüber, die eine ganz neue Art des Organums lehren[6].

Der zu erörternde „Bamberger" Dialog behandelt das bewegliche Quartorganum und ist eine wichtige Ergänzung der Musica Enchiriadis.

Die Hs Bamberg HJ-IV-20 (Varia I) aus dem 10. Jahrhundert[7] enthält innerhalb einer Abschrift der Musica Enchiriadis zusätzliche Texte (mit Bei-

[1] M. Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra potissimum*, St. Blasien 1784, (GS) I 152–173. Der Organallehre der Musica Enchiriadis sind zuzurechnen: die Scholien der Musica Enchiriadis, GS I 173–212, und die Organumtraktate einer Pariser und einer Kölner Handschrift, Vgl. H. Riemann, *Geschichte der Musiktheorie im 9.–19. Jh.*, Leipzig 1898 (²Bln. 1920), S. 19ff., 26ff., 29ff.; E. L. Waeltner, *Das Organum bis zur Mitte des 11. Jhs.*, Diss. Heidelberg 1955 (maschinenschr.).

[2] GS II 2–24. – *Gvidonis Aretini Micrologus*, ed. J. Smits van Waesberghe, Corpus Scriptorum de Musica IV, American Institute of Musicology, 1955.

[3] In den Traktaten wird *organum* in zweifachem Sinn verwendet: 1. als Bezeichnung der dem Cantus hinzugefügten „Begleitung", und 2. – gleichbedeutend mit *diaphonia* – als Bezeichnung der „Gattung" des organalen Vortrags.

[4] Beispiele des Parallelorganums: Musica Enchiriadis, GS I 167; Guido, GS II 21.

[5] Beispiele des beweglichen Quartorganums: Musica Enchiriadis, GS I 169/170 (unten Beisp. 1a und 1b); Guido, GS II 23 (unten Beisp. 5 und 6).

[6] Die Bezeichnungen „Mailänder Traktat", „Pariser Traktat", „Kölner Traktat", „Bamberger Dialog" beziehen sich lediglich auf den Bibliotheksort der Handschriften, nicht auf Entstehungsorte.

[7] *Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg*, bearbeitet von Fr. Leitschuh und H. Fischer, I. Bd., zweite Abteilung, Bamberg 1895–1906, S. 497.

spielen) über das bewegliche Quartorganum[1]. Friedrich Ludwig[2] erwähnte diese Bamberger Bearbeitung der Musica Enchiriadis ihrer Organumbeispiele wegen; Jacques Handschin[3] stellte fest, daß ihre zusätzlichen Texte zwei Ergänzungskapitel zur Organallehre der Musica Enchiriadis sind. Ludwig und Handschin bemerkten jedoch nicht, daß die in die Musica Enchiriadis in der Bamberger Handschrift eingewobenen Textteile Dialoge zwischen Lehrer und Schüler sind und somit der Form nach den Scholien der Musica Enchiriadis gleichen. Auf die Bamberger Handschrift weist auch Jos. Smits van Waesberghe hin; er vermutet, daß sie um 900 in der Schulzone von Laon geschrieben wurde[4].

Die Dialogtexte der Bamberger Handschrift waren bisher nicht untersucht. Da sie eine in sich geschlossene Abhandlung sind, seien sie als der „Bamberger Dialog über das Organum" bezeichnet[5].

Der Text ist nicht zusammenhängend in die Handschrift eingetragen, sondern besteht aus zwei voneinander getrennten Teilen. Er wird durch drei eigene Organumbeispiele ergänzt, sein viertes Beispiel ist der Musica Enchiriadis entnommen[6].

Der erste Teil des Bamberger Dialogs (fol. 59 v–61 r) ist eine Interpolation in das Cap. XVIII der Musica Enchiriadis, mit dem sie in dieser Handschrift

---

[1] Zu eingehender Kenntnis der Musica Enchiriadis-Handschriften gelangte ich durch Vermittlung von Prof. Dr. Thr. Georgiades und Prof. Dr. R. v. Ficker, die mich an der Collation der Handschriften für die von P. Maurus Pfaff O. S. B. und Dr. H. Schmid im Auftrage der Bayerischen Akademie der Wissenschaften vorbereitete Edition der Musica Enchiriadis mitarbeiten ließen. – Für die Photokopien der Handschrift Bamberg sei Hochwürden Pater Maurus herzlich gedankt.

[2] *Handbuch der Musikgeschichte*, hg. v. G. Adler, ²Berlin 1930, S. 164.

[3] *L'Organum à l'église et les exploits de l'abbé Turstin*, Revue du chant grég., Jg. 41, 1937, S. 43.

[4] *La place exceptionelle de l'Ars Musica dans le développement des sciences au siècle des Carolingiens*, Revue grég., Jg. 31, 1952, S. 96.

[5] Der vollständige Text in der obengenannten Dissertation des Verf.s S. 137–140.

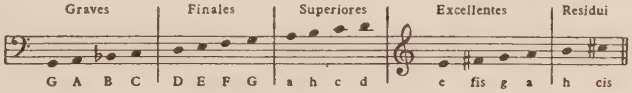
[6] Die in Dasia-Zeichen notierten Organumbeispiele des Bamberger Dialogs waren bisher unveröffentlicht. Das 1. und 2. Beispiel sind nach dem Bamberger Dialog einem „carmen" entnommen. Es sind zwei trochäische Tetrameter aus dem Musengesang des Martianus Capella (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*, liber II, ed. A. Dick, Leipzig 1925, S. 49):

Scande celi templa, uirgo, digna tanto foedere;
te socer [sacer cod.*] subire celsa poscit astra Iuppiter.*

Siehe Abb. I und unten Beisp. 3 und 4. Der Bamberger Dialog weist auf weitere Abschnitte dieses „carmen" hin und nennt als einen solchen: „Caput artibus" (vgl. Mart. Cap., ed. Dick, S. 52). – Das 3. Beisp. (Abb. II) ist der Beginn eines (fälschlich Hrabanus Maurus zugeschriebenen) Hymnus: „Gratuletur omnis caro" (*Poetae lat. aevi Carol.* II, S. 252; IV, S. 529). – Das 4. Beisp. ist identisch mit dem Beispiel „Tu patris" auf G; vgl. Musica Enchiriadis, GS I 177/4.

endigt[1]. Daran schließen sich unvermittelt Kap. 18, 19, 20 aus Liber III der Etymologiae des Isidor von Sevilla[2]. Dann folgt (fol. 63 r–63 v) der zweite Teil des Bamberger Dialogs, dessen Anfang auf den ersten Bezug nimmt[3]. Die zwei folgenden Seiten enthalten die in Dasia-Zeichen notierte, von Handschin aus dieser Handschrift veröffentlichte Sequenz „Rex caeli“[4]. Der zweite Teil des Bamberger Dialogs ist also umgeben von den Kapiteln aus Isidor von Sevilla und der Sequenz „Rex caeli“.

Zum Verständnis des Bamberger Dialogs ist die Kenntnis der Organallehre der Musica Enchiriadis notwendig:

Die neben Quartparallelen im beweglichen Organum auftretenden Zusammenklänge: Einklang, Sekunde und Terz ergeben sich nach der Lehre der Musica Enchiriadis und ihrer Scholien aus dem Verbot des Tritonuszusammenklangs. Das Tritonusverbot wird abgeleitet aus der Dasia-Reihe, d. i. die in der Musica Enchiriadis und ihren Scholien verwendete Tonscala und Notenschrift. Die Dasia-Reihe stimmt als Intervallfolge nicht vollkommen mit der Scala der Kirchentonlehre überein, da sie aus aneinandergereihten Tetrachorden gleichen Intervallaufbaus besteht[5]:

Auf Grund dieses Aufbaus der Dasia-Reihe befinden sich unter den Tönen C und G die Ganztöne B und F, die mit ihren Oberquarten einen Tritonus bil-

---

[1] Der Bamberger Dialog beginnt in Kap. XVIII der Musica Enchiriadis GS I 171b, nach den Transpositionen des Beispiels „Tu patris“, die die Lehre vom beweglichen Quartorganum in der Musica Enchiriadis abschließen, und damit vor der allgemeiner gehaltenen Schlußbetrachtung des Kap. XVIII. Bis „ad deuterum extat inconsonus“, GS I 171b, stimmt der Text in der Bamberger Handschrift mit dem Wortlaut der Musica Enchiriadis überein. Nach „inconsonus“ beginnt der Bamberger Dialog unter der Überschrift: *Item de diatessaron et diapente ac diapason et de symphoniis* (fol. 59 v, Z. 2). Dem ersten Teil des Bamberger Dialogs folgt der allgemeiner gehaltene Schlußabschnitt des Kap. XVIII, der bis zu Ende („aeterna coierit“) identisch mit dem von GS mitgeteilten Text ist.

[2] *Isidori Hispalensis episcopi Etymologiarum sive originum libri XX*, ed. W. M. Lindsay, Tomus I, Oxonii, lib. III, 18, 19, 20. – In der Bamberger Handschrift ist Isidor als Verfasser nicht genannt.

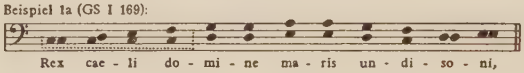
[3] Der zweite Teil beginnt: „Adhuc redde rationem rogo organalium causarum“; vgl. Abb. II, Z. 4.

[4] *Über Estampie und Sequenz* I, ZfMw XII, 1929/30, S. 19. – Die beiden ersten Abschnitte dieser Sequenz werden in der Musica Enchiriadis, GS I, 169/170, als Organum mitgeteilt; vgl. unten Beisp. 1 a und 1 b.

[5] Auf die Wiedergabe der Reihe durch Dasia-Zeichen kann hier verzichtet werden. – Vgl. GS I 152b; Ph. Spitta, *Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter*, VfMw V., 1889, S. 443 ff.; E. Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik*, Straßburg/Kehl 1955, S. 60 ff.; E. Waeltner, *Das Organum*, S. 73 ff.

den ($\frac{E.h}{B.F}$). Behielte das Organum zur Begleitung der Töne E und h den eigentlich geforderten Unterquartabstand zum Cantus bei, so entstände der verbotene Tritonuszusammenklang. Nach der Lehre der Musica Enchiriadis werden Tritonuszusammenklänge im beweglichen Quartorganum auf folgende Weise vermieden: Das Organum darf als Begleitung von Cantusabschnitten, die melodisch dem Tonraume über C (Cantustöne C – a) oder über G (Cantustöne G – [h]e) zugehören, jeweils unter die Töne C und G, deren Untersekunden B und F die Tritoni bewirken würden, nicht hinabsteigen. Es muß in einem solchen Abschnitt so lange in dem Tone C oder G verharren, bis entweder in einem aufsteigenden Abschnitt die Unterquartbegleitung einsetzen (Beispiel 1a und 1b) oder am Ende eines Abschnitts der Schluß im Einklang erfolgen kann (Beispiel 2). Durch diese Hauptregel erlangen die Töne C und G in der Musica Enchiriadis und den ihr zugehörigen Traktaten die Bedeutung von *Grenztönen* des Organums. Diese Grenztöne C und G sind in der Organalpraxis von grundlegender Wichtigkeit, da das Verharren des Organums in ihnen zu der bordunartigen Begleitungsweise bestimmter Cantusteile führt, die Sekunden und Terzen als Zusammenklänge entstehen läßt[1]:

Beispiel 1a (GS I 169):



Beispiel 1b (GS I 170):

Beispiel 2 (GS I 165/2):

Die Grenztonstellung von C und G ist nach der Lehre der Musica Enchiriadis absolut: Sie ist nicht aus dem Kirchentonsystem abzuleiten und hat in allen Kirchentonarten unbedingte Gültigkeit. Die Musica Enchiriadis sprengt demnach durch die Aufstellung der Dasia-Reihe zugunsten des übergeordneten Gesetzes von den absoluten Grenztönen C und G das System der Kirchentonlehre, um die Verhaltensweisen des beweglichen Quartorganums begründen zu können.

Der Bamberger Dialog übernimmt die Dasia-Reihe der Musica Enchiriadis und mit dieser das auf dem Tritonusverbot beruhende Gesetz von den organalen Grenztönen C und G, dessen unbedingte Gültigkeit er aber

[1] Die Beispiele, die verschiedentlich von den Fassungen in GS I abweichen, wurden durch eine Vergleichung der Musica-Enchiriadis-Handschriften gewonnen. Sie stimmen, im Gegensatz zu den Fassungen in GS I, mit den Organalregeln der Musica Enchiriadis überein.

diuiſ creatrix potentia & ſymphon iſta pro
genuit. Inquia tamdiu uox cum uoce ſuauiter
aſſentit. quamdiu fit tonorum e regione con
cordia. Vbi uero contra ſemitonia tonuſ of
fenderit. ibi uox organaliſ certis quibuſdam
retenta terminis ſtat. nec inferiuſ in ea par
ticula procedit. Δ. ubi aut quomodo tonuſ
contra ſemitonium offendit. ℈ c. Cū tritо
ſono deuterus ſubiungatur per ſemitonii
interuallum rurſum terrardus qui tritо eſt
ſubquartus. & tritus qui ſubquartus eſt deutero
tono integro differens. Et ideireo ſolus tritus
inter ſonos certos eo ſono fit inconſonus cui
extat ſubquartus. Excedens enim diatеſſaron
ſpacium tribus tonis integris a deutero ſepa
ratur. ad hanc deſcriptionem. Δ. Quo termino
phibetur uox organaliſ ne inferius poſſit deſ
cendere. ℈ c. Tritus. uelut quodā pdicti ſoni obice
phibeē uocis organaliſ poſitio. ultra ſonū terrar
dū deſcendere. Terrardū ſcilicē inquē aut par
ticulæ finalitas deuenerit. aut qui proximus ipſi
finalitati ſubierit. infra hunc enim ſonum non
niſi ſepo leuat arſin. aut declinat theſin. qui &
interdū uocē organalē reſponderit. uelut ſi cānatus.

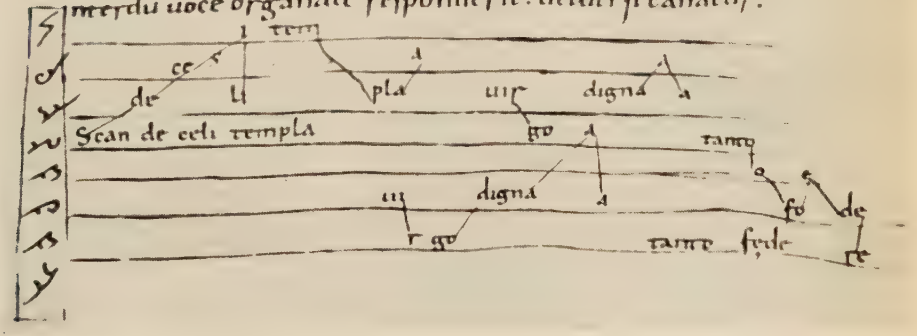
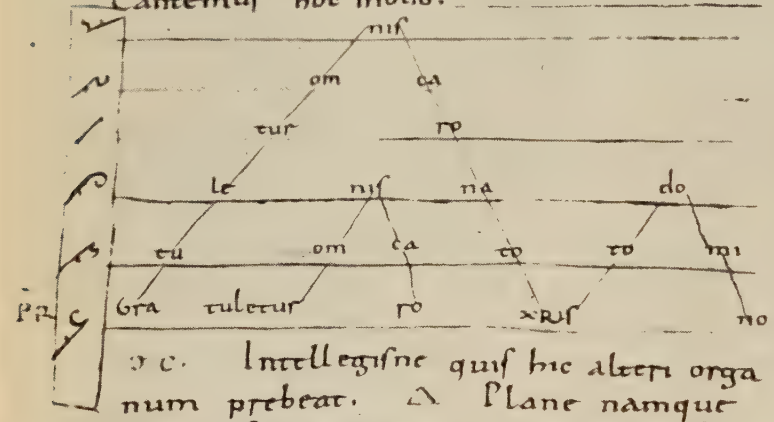


Abb. I: Hs Bamberg HJ-IV-20 (Var. I), fol. 60 r.
Beispiel „Scande celi“; vgl. S. 176, Anm. 6.

cedit autem sonus cantum. Arsis est uocis
eleuatio. hoc est initium. Thesis uocis po
sitio. hoc est finis. ___ ___

Δ Adhuc redde rationem rogo organalium
causarum. ɔc. Sufficienter omnia
superius exposita putaui. Sed dubitata
profer ame rationem acceptturus. Δ
Posco si dr facultatem dederit. ut quis sonus
alio organizare mihi edisseras. ɔc. Recta
quaeris. Recenim hac prolata ratione decen
tius modulamur laudes di gloriam. Pona
mus ergo sub aspectu exemplum ut faci
lius eluceat qualiter debeat intelligi
quis sonus debeat alteri organizare.
Cantemus hoc modo. ___ ___



ɔc. Intelligisne quis hic alteri orga
num prebeat. Δ Plane namque
γ grauis organizat / trito finali
/ archoofinali organizat ν terminat.

Abb. II: Hs Bamberg HJ-IV-20 (Var. I), fol. 63 r.
Beispiel „Gratuletur omnis caro“; vgl. S. 176, Anm. 6.

einschränkt: Nach seiner Lehre kann das Organum dann unter die Grenztöne C und G steigen, wenn der betreffende Cantusabschnitt selbst in der Untersekunde eines dieser beiden Grenztöne schließt[1]. Da unterhalb von C seltener Schlüsse stattfinden, wurde diese Regel des Bamberger Dialogs wohl besonders im Hinblick auf den Grenzton G und dessen Untersekunde F aufgestellt. Zur Begleitung eines dem Tonraum über G zugehörigen aber in F schließenden Abschnitts darf demnach das Organum Töne unterhalb des Grenztons G aufsuchen (am Ende des 3. Beispiels, von „astra" an). Ein Abschnitt im Tonraum über G kann in seinem Schluß jedoch vor allem dann zum Tone F hinabsteigen, wenn er den Ton b enthält. Die Anlage des Organums unterhalb des Grenztons G steht demnach in Zusammenhang mit dem Auftreten von b als Cantuston. So erlangt im Bamberger Dialog die Frage nach der Begleitung des Tones b Bedeutung. Sie wurde in der Musica Enchiriadis nicht gestellt, da der Ton b theoretisch nicht in die Dasia-Reihe aufgenommen worden war. Tritt er aber in einem Abschnitt auf, so kann er, im Gegensatz zu dem Tone h, durch seine Unterquarte begleitet werden, ohne daß ein Tritonus entsteht. In einem Abschnitt über G, in dessen Verlaufe der Ton b auftritt, kann also das Organum schon vor dem Eintritt des Schlusses den unterhalb von G liegenden Ton F aufsuchen, um dann die Töne eines unter G sinkenden und in F schließenden Abschnitts in Unterquarten zu begleiten (am Ende des 3. Beispiels). Somit tritt in einem über G liegenden aber von b zu F sinkenden Abschnitt die Unterquartbegleitung ein, auf Grund derer das Organum in den Tönen unterhalb des Grenztons G erklingt. Der Bamberger Dialog schränkt also durch die Regel von der Anlage eines Schlusses in F die Gültigkeit des Grenztongesetzes zugunsten der Verwendung von F als Organalton zu b ein. Dies verdeutlicht sein Beispiel „Te sacer"[2]:

Beispiel 3:

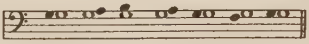
Darüber hinaus gewinnt aber der Ton F durch folgende Regel des Bamberger Dialogs eine besondere Stellung in der Organalpraxis: Verweilt ein Abschnitt vornehmlich im Tone G und umfaßt nur die um G liegenden Töne, also die Töne F, G, a, $\frac{h}{b}$, so begleitet das Organum diese nicht in Unter-

[1] Die Stelle des Bamberger Dialogs lautet: „Magister: Dum vagantes particulae nunc in altiora cantilenam efferant, nunc ab altioribus in inferiora deponant, ubicumque principalis vocis positio fuerit, semper hanc positionem vox organalis eo iure subsequitur, ut impedientibus prefatis [in]consonantibus sonis, nec levatione subtus tetrardum,quem diximus, inchoetur, nec positione descendat, nisi forte in tritum sonum positio ipsa deveniat."

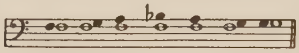
[2] Vgl. oben S. 176, Anm. 6.

quarten, sondern steht in einem solchen Abschnitt entweder im Tone G oder im Tone F still[1]. Dies ist die entscheidende Regel des Bamberger Dialogs: Nach ihr ist der Ton F dem Tone G gleichgesetzt. Das Organum kann auch in F verharren und somit nicht nur zu b, sondern auch zu anderen Tönen (G, a) Organalton sein, wobei die Zusammenklänge der Sekunde und der Terz entstehen, z. B.:

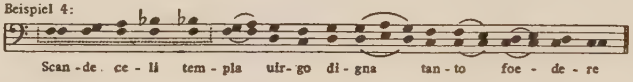
a) Verharren des Organums in G:



a) Verharren des Organums in F:



Der Ton F hat demnach dieselbe Bedeutung wie die Töne C und G: Der Bamberger Dialog lehrt somit neben den organalen Grenztönen C und G auch den Grenzton F, in dem das Organum in bestimmten Abschnitten verharren kann. Die Grenztonstellung von F im Anfange eines Abschnitts verdeutlicht das Beispiel „Scande celi" des Bamberger Dialogs[2]:

Beispiel 4:

Wie die Verwendung von F als Organalton zu b, so kann auch die Grenztonstellung von F nicht aus dem Aufbau der Dasia-Reihe begründet werden, da sich in der Dasia-Reihe unter F kein Ganzton befindet, und somit der Unterquartbegleitung des Cantus kein Tritonus im Wege steht. Deshalb teilt der Bamberger Dialog die Grenztonstellung von F lediglich in Form einer Regel mit, ohne sie wie die Grenztonstellung von C und G durch einen Hinweis auf den Aufbau der Dasia-Reihe begründen zu können. Die besondere Beschreibung des Tones F als Grenzton des Organums im Bamberger Dialog weist darauf, daß sein Verfasser die Lehre der Musica Enchiriadis vor allem in diesem Punkte zu ergänzen versuchte. Die von ihm wohl an der Praxis beobachtete Verwendung von F als Organalton und vor allem als Grenzton des Organums war für den Verfasser des Bamberger Dialogs so wichtig, daß er ihrer Beschreibung wegen die theoretische Grundlage der Musica Enchiriadis, die Dasia-Reihe, verließ und die unbedingte Gültigkeit des Gesetzes von den organalen Grenztönen C und G aufhob. Als Grund für die Abfassung

---

[1] Die Stelle des Bamberger Dialogs lautet: „Magister: Dico, si cantus eo [nämlich im Tetrardus finalis = G] potissimum constat vagantibus aliis, ipse semper organum tenet ex utroque latere, nisi raro finalem I tritum organum tangat."

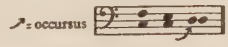
[2] Vgl. Abb. I. – Bei der Übertragung der Beispiele „Scande celi" und „Te sacer" ergaben sich Fragen, die ich in meiner Dissertation zu lösen versuchte, auf die aber hier nicht eingegangen werden kann.

des Bamberger Dialogs ist somit die von seinem Verfasser als notwendig erachtete Lehre vom Grenzton F anzusehen.

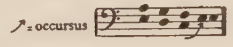
Indem der Bamberger Dialog in einer Hs mit der Musica Enchiriadis eine Einheit bildet, werden also im 10. Jahrhundert in einer Fassung der Musica Enchiriadis nicht nur die beiden Grenztöne C und G, sondern drei organale Grenztöne: C, F, G gelehrt[1].

Die Bedeutung des Bamberger Dialogs für das Verstehen der musikalischen Struktur des Organums bis zur Mitte des 11. Jahrhunderts ist aber erst dann zu erkennen, wenn auch die Organallehre des Guido von Arezzo herangezogen wird:

Auch das von Guido beschriebene bewegliche Quartorganum besteht aus der Parallelbegleitung des Cantus in Unterquarten, die in bestimmten Wendungen infolge organaler Grenztöne aufgegeben wird. Die Theorie Guidos beruht nicht auf der Dasia-Reihe, so daß er auf eine Begründung der organalen Grenztöne durch das Tritonusverbot verzichten muß. Er begründet die organalen Grenztöne durch eine andere Lehre: Das Organum kann unter einen Ton, unter dem im Kirchentonsystem eine kleine Sekunde *und* kleine Terz liegen, nicht hinabsteigen. Es muß so lange in einem solchen Ton verharren, bis entweder die Unterquartbegleitung des Cantus eintreten oder der Schluß im Einklang erfolgen kann. Zur Beschreibung der organalen Schlußwendungen führt Guido den Begriff des „occursus" ein: Der *occursus* ist das Hinschreiten des Organums (der Begleitung) zum Schlußton eines Abschnitts. Folgende Schlußwendung beruht also nach der Lehre Guidos auf dem *occursus der großen Sekunde:*



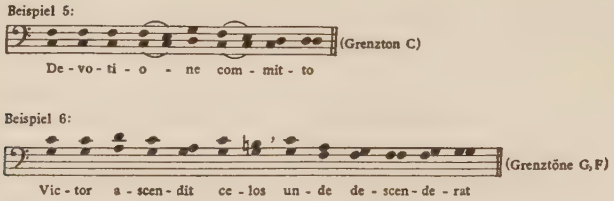
Folgende Schlußwendung beruht auf dem *occursus der großen Terz:*



Mit Hilfe der „occursus"-Theorie begründet Guido die Grenztonstellung der Töne C und F, unter denen jeweils eine kleine Sekunde ($\frac{C}{H}$;$\frac{F}{E}$) *und* eine kleine Terz ($\frac{C}{A}$.$\frac{F}{D}$) liegen. Guido lehrt aber darüber hinaus auch die Grenztonstellung von G. Der Ton G ist nach Guido Grenzton in Cantusabschnitten, die den Ton h enthalten. Unter G liegt aber im Kirchentonsystem nur eine kleine Terz,

[1] Weitere Punkte, in denen der Bamberger Dialog die Organallehre der Musica Enchiriadis ergänzt, sollen hier nicht behandelt werden. Z. B. gibt der Bamberger Dialog kurze Hinweise auf die liturgische Verwendung des Organums. – Andererseits sind seine Beispiele „Scande celi" und „Te sacer" aus dem Gedicht des Martianus Capella die ältesten uns bekannten nichtliturgischen Organumbeispiele.

nicht aber eine kleine Sekunde: $\frac{G}{E}; \frac{G}{F}$. Guido kann deshalb die Grenztonstellung von G nicht in derselben Weise wie die Grenztonstellung von C und F begründen und lehrt sie lediglich in Form einer Regel.

Grundlage für die Anlage des Organums sind somit auch nach der Lehre Guidos die Grenztöne: C, F, G. Dies zeigen zwei Beispiele Guidos[1]:

In bezug auf die Grenztöne und damit auch in bezug auf die musikalische Grundlage des Organums sind demnach die Organallehre der Musica Enchiriadis, der auch der Bamberger Dialog zuzurechnen ist, und die Organallehre Guidos identisch. Auf Grund der verschiedenen Theorien, des Tritonusverbots der Musica Enchiriadis und der „occursus"-Theorie Guidos können aber in beiden Lehren jeweils nur zwei der drei organalen Grenztöne begründet werden. Guido selbst lehrt neben den mit Hilfe der occursus-Theorie begründeten Grenztönen C und F auch den dritten, durch die occursus-Theorie nicht zu begründenden Grenzton G. In der Musica Enchiriadis aber fehlt eine entsprechende Beschreibung des aus dem Aufbau der Dasia-Reihe nicht abzuleitenden Grenztons F. Diese Lücke in der Organallehre der Musica Enchiriadis versuchte, lange vor Guido, der Bamberger Dialog zu schließen, indem er die organale Grenztonstellung von F umschrieb.

Die Bedeutung des Bamberger Dialogs liegt somit darin, daß er die Identität der Organallehren der Musica Enchiriadis und des Guido deutlich macht. Diese beruht auf einer gemeinsamen musikalischen Grundlage: auf der absoluten Stellung der organalen Grenztöne C, F und G.

Erst die Organumtraktate nach Guido (Cotto, Mailänder Traktat) beschreiben eine neue Art des Organums. In diesem neuen Organum ist der Cantus nicht mehr vornehmlich Oberstimme sondern Unterstimme. Entscheidend für die Anlage des Organums sind nun nicht mehr die organalen Grenztöne, sondern ist die Beantwortung jedes einzelnen Cantustones durch einen Organalton. Hierbei treten auch die Frage nach der Aufeinanderfolge der Consonanzen und das Prinzip der Gegenbewegung zum ersten Male in der Geschichte der abendländischen Mehrstimmigkeit in den Vordergrund.

---

[1] Die von GS II 23 abweichenden Fassungen der Beispiele ergaben sich aus einer Vergleichung mehrerer Guido-Handschriften.

Der entscheidende Einschnitt in der Geschichte des Organums liegt demnach zwischen Guido und den Traktaten nach Guido, nicht aber zwischen der Musica Enchiriadis und Guido[1].

Das Organum bis einschließlich Guido von Arezzo *(Micrologus)* ist demnach als Einheit zu fassen. Diese wird deutlich durch den Bamberger Dialog, der die Organallehre der Musica Enchiriadis auch theoretisch vervollständigt, so daß sie mit der um 1030 aufgestellten Organallehre Guidos übereinstimmt.

---

[1] Vor allem RIEMANN, *Geschichte der Musiktheorie,* S. 72 ff., und LUDWIG, *Handbuch der Musikgeschichte,* S. 164, wollten den Einschnitt in der Geschichte des frühen Organums zwischen der Musica Enchiriadis und GUIDO sehen.

Zum Gradus ad Parnassum von J. J. Fux

von

ARNOLD FEIL

Die verbreitete Ansicht über den Gradus ad Parnassum von Johann Joseph Fux, wie sie etwa im Artikel „Fux" von A. Ließ in der Enzyklopädie „Die Musik in Geschichte und Gegenwart" Ausdruck gefunden hat[1] oder von H. Genzmer innerhalb eines Referates in einem Arbeitskreis „Der Theorieunterricht als Ergänzung der Hauptfachausbildung" wiedergegeben wurde[2], ist: Der Gradus ad Parnassum von Fux ist eine Satzlehre und zwar die Satzlehre von Fuxens Zeit, er fußt auf dem Palestrinastil und ist als Kontrapunktlehre von allgemeiner Gültigkeit für die Musik zwischen dem 16. Jahrhundert und dem Anfang des 20. Jahrhunderts.

Zu der Tatsache, daß der Gradus ad Parnassum aus der italienisch-süddeutsch-katholischen Tradition der Musik und Musiklehre hervorgegangen ist und deren Züge trägt, worauf H. H. Eggebrecht jetzt wieder in neuem Zusammenhange hingewiesen hat[3], mag diese Ansicht stimmen, kaum jedoch zu der, daß in den 200 Jahren, da der Gradus ad Parnassum *das* Lehrbuch für die Grundlage der Komposition ist, sich die musikalische Satztechnik völlig verändert hat. Wie kann ein Satzlehrbuch für verschiedene Setzweisen gleich gültig sein? Ist der Gradus ad Parnassum überhaupt eine Satzlehre? Diese Frage sei in der folgenden Untersuchung hervorgehoben und besonders beleuchtet. Das Problem der Stellung des Werks in der Geschichte der Satzlehre dagegen soll hier zurücktreten; es wäre innerhalb einer eigenen Studie

---

[1] Hg. v. F. Blume, Bd. IV, Kassel und Basel 1955, Sp. 1172: „Am Ende der Großepoche des Kp. faßte Fux in seinem aus der Praxis und für die Praxis geschriebenen und symbolisch im Dialog zwischen Joseph (d. i. Fux selbst als Schüler) und Aloysius (d. i. Palestrina als Meister) abgefaßten Werke die ganze regelrechte kp. Satzlehre erstmalig allgemeingültig (bei Anerkennung aller Vorläufer im 17. Jh. bis Bononcini) zusammen, gleichsam als theoretisches Vermächtnis dieser großen Epoche; ähnlich wie Riemann es dann mit seiner 'Funktionslehre' am Ende der Epoche harmonischen Denkens für diesen Stil tun sollte."

[2] Vorgetragen auf der 9. Hauptarbeitstagung des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung im Mai 1956 in Darmstadt.

[3] *Über Bachs geschichtlichen Ort*, Dt. Vjschr. f. Litwiss. u. Geistesgesch., Jg. XXXI 1957, bes. S. 548 u. 554.

zur Geschichte der Satzlehre im 18. Jahrhundert – etwa im Anschluß an W. Gurlitts Studie über „Die Kompositionslehre des deutschen 16. und 17. Jahrhunderts“[1] – näher zu behandeln.

I

Versteht man unter Satz das, was der Komponist in Notenschrift niederlegt, also die Komposition im engsten Sinne, dann ist Satzlehre als Kompositionslehre definiert. Während heute als Kompositionslehre die verschiedenen Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Melodielehre usw. zusammen gelten, gab es bis ins 18. Jahrhundert immer nur eine nicht in Teilgebiete aufzugliedernde Satzlehre. Diese war eine Handwerkslehre, wie die Komposition ein Handwerk, eine Kunstfertigkeit war. Sie war die Lehre von dem herrschenden Satz, keine kontrapunktische oder harmonische, sondern *die* Satzlehre der jeweiligen Kompositionstechnik. Da der Kompositionsunterricht auf der persönlichen, mündlichen Unterweisung des Schülers durch den Lehrer, auf dem Vormachen und Abschauen beruhte, fand die Satzlehre bis zum Beginn des 18. Jahrhunderts ihren Niederschlag in Lehrbüchern nicht in dem Maße wie die Musiktheorie seit dem 18. Jahrhundert[2].

Die Tradition der „Satzlehrbücher“ reicht von den Diskanttraktaten des Mittelalters bis zu den Generalbaßlehren der Bachzeit. Diese Satzlehren waren – vom Standpunkt dessen, der den Satz erfassen will, gleichgültig ob lehrend, lernend oder nachvollziehend – stets mit Mängeln behaftet, deren Ursache einerseits darin liegt, daß sich eine echte, dichte Tradition dieser Literatur nicht bilden konnte, weil infolge des mündlichen Unterrichts ein wirkliches Bedürfnis nicht vorlag, andererseits darin, daß der Komplex Komponieren-Komposition nur im Unterricht, nicht aber in der Systematik eines Lehrbuches auszubreiten ist. Man kann jedoch feststellen, daß alle echten Satzlehren im Grunde immer zum Ziele hatten, die Komposition von Grund auf und bis zu Ende zu lehren, daß sie nie nur ein Teilgebiet der Satzlehre, wie etwa die heutige Kontrapunkt- oder Harmonielehre, behandeln wollten. Auch wenn sie, wie häufig, in spekulativen Erörterungen über die Musik und ihr Material, also im einleitenden, mehr theoretischen Teil stecken blieben oder nur einen Abschnitt des Lehrgebäudes behandelten, stets war doch die unauflösliche Einheit selbstverständliche Voraussetzung der Lehre.

---

[1] Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bamberg 1953, Kassel und Basel 1954, S. 103ff.

[2] Vgl. dazu Fux in der Vorrede (Übersetzung von L. v. Köchel, *Joh. Jos. Fux*, Wien 1872, S. 154): „Allerdings gab es sehr viele, durch Gelehrsamkeit und Ansehen berühmte Männer, welche über theoretische (speculativa) Musik sehr gehaltreiche Schriften zurückgelassen haben, über practische Musik sind der Schriften wenige und außerdem sind diese nicht durchaus deutlich.“

II

1. Der musikalische Satz von Fuxens Zeit war der Generalbaßsatz[1]. Grundlage des Generalbaßsatzes ist der im bezifferten Baß repräsentierte harmonische Ablauf, ein „ideeller harmonischer Hintergrund“[2]. Dieser wird von den Stimmen kontrapunktisch ausgeführt, das heißt, in einem motettischen Satz wird die in ihrem harmonischen Verlauf abgesteckte Komposition verwirklicht[3]. Das Prinzip der Komposition ist also dem des Generalbaßspiels verwandt. Ausgangspunkt der Lehre des Generalbaßsatzes ist der vierstimmige Satz. Forkel schreibt[4]: „So zweckmäßig und sicher Bachs Lehrart im Spielen war, so war sie es auch in der Komposition. Den Anfang machte er nicht mit trockenen, zu nichts führenden Kontrapunkten, wie es zu seiner Zeit von anderen Musiklehrern [wie z. B. J. J. Fux] geschah . . . Er ging sogleich an den reinen vierstimmigen Generalbaß und drang dabei sehr auf das Aussetzen der Stimmen[5], weil dadurch der Begriff von der reinen Fortschreitung der Harmonie am anschaulichsten gemacht wird. Hierauf ging er an Choräle . . . Wenn sodann die schon erwähnten Vorbereitungen in der Harmonie geendigt waren, nahm er die Lehre von den Fugen vor, und machte mit zweistimmigen den Anfang usw.“[6] Die hier beschriebene Lehrart Bachs, die seine Satztechnik widerspiegelt, entspricht der der Generalbaßlehren. Diese sind die Satz-

---

[1] Daß „der Generalbaß“ nicht nur eine Spielpraxis, sondern die Satztechnik des Generalbaßzeitalters ist, scheint nicht allgemein anerkannt zu sein. Im Artikel Generalbaß in MGG IV, Sp. 1708ff. (F. Oberdörffer) z. B. ist nur das Generalbaßspiel behandelt, nicht aber die Kompositionstechnik, obwohl (Sp. 1734) erwähnt ist, daß in der Generalbaßlehre der Grund zur späteren Harmonielehre gelegt und dadurch die Gleichsetzung der Begriffe Harmonielehre und Generalbaß (nach Oberdörffers Ansicht also eines musiktheoretischen und eines spieltechnischen Begriffs) im 19. Jahrhundert angebahnt sei.

[2] K. Jeppesen, *Kontrapunkt, Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* (Leipzig 1935), Nachdruck Leipzig 1956, S. IX.

[3] Die Satztechnik des Generalbaßzeitalters, die „harmonische Polyphonie“, ist merkwürdigerweise nirgendwo für sich und eingehend beschrieben. Vorzügliche Bemerkungen finden sich bei S. Borris, *Kirnbergers Leben und Werk und seine Bedeutung im Berliner Musikkreis um 1750,* Kassel 1933. Vgl. auch A. Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch,* Diss. Heidelberg 1955, Kap. II und V. – E. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie,* Bern 1917, versteht den Satz grundlegend anders.

[4] *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke,* Leipzig 1802, Neudruck hg. v. J. M. Müller-Blattau, Augsburg 1925, S. 59 ff.

[5] „Aussetzen“ hat hier eine andere Bedeutung als heute, es meint die Ausführung eines motettischen Satzes an der Richtschnur des harmonischen Verlaufs, d. h. des Generalbasses.

[6] Vgl. auch folgenden Passus in dem diesem Bericht zugrunde liegenden Brief C. Ph. E. Bachs an Forkel aus dem Jahre 1755 (nach M. Schneider, *Der Generalbaß J. S. Bachs,* JbP 1914/15, S. 32): „Das Aussetzen des Generalbasses und die Anführung zu den Chorälen ist ohne Streit die beste Methode zur Erlernung der Komposition, quoad Harmoniam.“

lehren der Zeit. Sie gehen vom Generalbaßspiel aus, um sogleich die Lehre vom Generalbaßsatz folgen zu lassen[1]. Harmonielehre und Kontrapunkt können in diesen Lehrbüchern nicht auseinandergehalten werden.

Eine Satzlehre seiner Zeit ist der Gradus ad Parnassum also nicht.

2. Aber der Gradus ad Parnassum ist auch keine Satzlehre der Vokalpolyphonie. Das zeigen zunächst in der fünften und letzten Übung, die den Charakter eines Anhangs hat (außer der instrumentalen Fuge[2] werden in einer einzigen Lektion u. a. die Tonarten, der Geschmack und das Rezitativ kurz behandelt, also Gegenstände, denen in Satzlehren sonst Hauptartikel gewidmet sind), die Abschnitte vom „Kirchenstil", das ist „Vom Stil a Cappella", und „Vom vermischten Stil": nirgendwo ist hier auf die vorausgegangenen Kapitel verwiesen oder davon die Rede, daß dort dieser Stil gelehrt worden sei. Der Gegenstand der Hauptabschnitte des Werks ist also offenbar nicht eine Satzlehre des Kirchenstils, dessen Beschreibung im Anhang sonst ohne Sinn wäre. Dann hat in jüngerer Zeit Knud Jeppesen nachgewiesen, daß zahlreiche Regeln des Gradus ad Parnassum keineswegs denen des Palestrinastils entsprechen, wie man bis dahin geglaubt hatte[3]. Diesen Mangel aber allein mit Fuxens angeblich ungenügender Kenntnis des Palestrinastils zu begründen, leuchtet nicht ein, und es drängt sich die Frage auf, ob Fux überhaupt den Palestrinasatz zu lehren die Absicht hatte. Schließlich haben neuere Untersuchungen der historischen Voraussetzungen wie der Struktur des Palestrinasatzes gezeigt, daß die Kontrapunktlehre dem Palestrinastil als Satz nicht gerecht wird[4]: Satzkonstruktion und Werden des Palestrinasatzes aus dem

---

[1] Über Zweck und Ziel dieser Lehrbücher geben schon die Titel eindeutig Auskunft, z. B. F. E. Niedt, *Musikalische Handleitung oder gründlicher Unterricht, vermittelst welchen ein Liebhaber der edlen Musik in kurzer Zeit sich soweit perfektionieren kann, daß er nicht allein den Generalbaß nach denen gesetzten deutlichen und wenigen Regeln fertig spielen, sondern auch folglich allerlei Sachen selbst komponieren und ein rechtschaffener Organist und Musicus heißen könne. 1. Teil handelt vom Generalbaß, denselben schlechtweg zu spielen. Hamburg 1700.* Vgl. W. Gurlitt, Kongr.-Bericht Bamberg 1953, S. 113.

[2] Daß in diesem „Anhang" die instrumentale Fuge, die in jener Zeit stets den Abschluß des Kompositionslehrganges bildet, bei der Aufzählung der Gattungen an erster Stelle steht und in einer gewissen Fortführung der Systematik der vorausgegangenen Übungen behandelt wird, ist für ihre Sonderstellung in der Generalbaßpolyphonie charakteristisch: obwohl mit der harmonischen Polyphonie des Generalbaßsatzes entstanden und aus ihr zu verstehen, trägt die Fuge mehr als andere Gattungen den Stempel der Herkunft aus dem motettischen Satz der a cappella-Polyphonie; in der Fuge ist der Generalbaßsatz „kontrapunktischer". Es ist deshalb naheliegend, die in den Hauptkapiteln des Gradus ad Parnassum erworbene Fertigkeit im Note gegen Note Setzen hier zuerst anzuwenden.

[3] *Der Palestrinastil und die Dissonanz,* Leipzig 1925 (Dänische Ausgabe: Kopenhagen 1923).

[4] Vgl. E. Apfel, *Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes* AfMw XIV, 1957, S. 30ff., sowie dessen dort aufgeführte andere Arbeiten, ferner J. Tröller, *Untersuchungen zur Satztechnik von den Niederländern bis zu Monteverdi,* Diss. Heidelberg 1953 (maschinenschriftl.).

klanglich-freien Diskantsatz (Apfel) lassen eine Satzbauweise erkennen, die von der Kontrapunktlehre des Gradus ad Parnassum und im Grunde auch noch von der auf den Palestrinastil zurückgeführten Kontrapunktlehre Jeppesens verschieden ist[1]. Zweifellos jedoch beherrschte Fux die Technik des Palestrinasatzes. Sie in seinem Buch auszubreiten, war aber offenbar nicht seine Absicht.

Fux lehnte sich an den Palestrinasatz nur an. Er benutzte nur einzelne seiner Züge, um mit ihnen die von ihm „erfundene Methode" aufzubauen. Er stellte sich zwar in die Tradition der Kompositionslehren seit dem 16. Jahrhundert, aber sein Gradus ad Parnassum unterscheidet sich grundlegend von den Werken der Cerone, Berardi und anderer, die diese Tradition fortführten[2].

3. Der Gradus ad Parnassum ist überhaupt keine Satzlehre. Es war gar nicht Fuxens Plan, einen Satz, die Komposition als Ganzes, in seinem Buch auszubreiten. Erst eine spätere Zeit unterstellte ihm dies, zumal der Aufbau des Gradus ad Parnassum ihren Anschauungen vom zweckmäßigen Aufbau eines Satzlehrbuches entsprach und damit einen solchen Schluß auf Fuxens Absicht zu erlauben schien. Man erkannte einen Satz nicht mehr als eine jeweils einmalige historische Erscheinung, man sah in ihm vielmehr jeweils „nur eine Seite der musikalischen Technik"[3]. Dabei billigte man dem Palestrinastil eine Vorrangstellung zu, weil „man aus Palestrinas Stil am besten lernt, was zu allen Zeiten das höchste Ziel des Kontrapunktstudiums gewesen ist"[3]. Man sah nicht, daß, was zu allen Zeiten gültig ist, nicht zugleich das eigentliche Wesen einer einmaligen historischen Ausformung ausmachen kann[4].

---

[1] Die Tatsache, daß man mit Hilfe des Gradus ad Parnassum, bzw. des Kontrapunktlehrbuches von Jeppesen lernen kann, Palestrinasätzen ähnliche Stücke zu schreiben, darf darüber nicht hinwegtäuschen. Dem Palestrinasatz haftet etwas Natürliches an (vgl. Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Bln.-Gött.-Hdbg. 1954, Kap. 6 u. 12), er ist tiefer erfaßbar als andere Satztechniken, dennoch gilt auch für ihn, daß er historisch gewachsen ist. Weil er als ein vorläufiger Endpunkt in der Satzentwicklung von nicht wieder anzutreffender Reife und Ausgewogenheit ist, scheint er übersichtlich und einfach und der systematischen Analyse besonders zugänglich. Diese gelangt in der Tat hier zu einer Beschreibung des Satzes, die sich mit der in historisch-satztechnischer Untersuchung gewonnenen Erkenntnis vom Bau des Satzes weitgehend deckt. Aber die Möglichkeit, die Ergebnisse rein analytischer und rein historischer Erforschung des Satzes hier ein einziges Mal fast zur Deckung zu bringen, darf die Tatsache der Verschiedenheit der Untersuchungsmethoden, damit des Satzverständnisses und daran anschließend der Satzlehrweisen nicht verdecken.

[2] Dadurch, daß der Palestrinastil in Italien und im katholischen Süden Deutschlands im 17. Jh. und bis zur Mitte des 18. Jhs. als der Kirchenstil schlechthin weitergepflegt wurde, gab es auch immer wieder Satzlehren dieses Stils. Der Generalbaßsatz dagegen fand erst um und nach 1700, und zwar vornehmlich in Deutschland, in Lehrbüchern seinen Niederschlag, obwohl er schon seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts als der herrschende Satz im Unterricht gelehrt wurde, wie z. B. der Berliner Kantor Johann Crüger in seiner *Synopsis musices*, Berlin 1624, berichtet.

[3] Jeppesen, *Kontrapunkt*, S. VII.

[4] Bezeichnend hierfür ist z. B. noch der Titel von Jeppesens Kontrapunktlehrbuch: Der Haupttitel *Kontrapunkt* (das heißt seit Fux: allgemein gültiger Kontrapunkt) und der Untertitel *Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie* (das heißt: Lehrbuch eines historischen Satzes) stehen nebeneinander, obwohl sie sich eigentlich

Fux wollte „die ersten Gründe", nicht aber die ganze Setzkunst lehren, er wollte zur eigentlichen Satzlehre nur einen rechten Grund legen: „Bei einer freien Komposition kommt es gar nicht vor, daß eine Reihe von Takten auf diese Art [der Übungen des Gradus] gesetzt wird: Denn diese Lektionen sind nicht zum Gebrauch, sondern nur zur Übung erfunden. Gleich wie einer, der lesen kann, nicht mehr buchstabiert, also werden auch diese Gattungen des Kontrapunkts bloß zum Lernen vorgeschrieben."[1] In seinem Vorwort schreibt Mizler: „Darum hat der Verfasser sich um die Manieren wenig bekümmert, auch nicht lehren wollen, wie jene und diese Art des Kontrapunkts einzukleiden sei, sondern bloß die ersten Gründe der Setzkunst, die unveränderlich sind, vorgetragen." An einer anderen Stelle (S. 105f. Anm. h) ergänzt er:

„Vielleicht verwundern sich manche Leser, daß der Verfasser schon die Unterweisung mit drei Stimmen zu komponieren schließt, da doch deutlich in die Augen fällt, daß noch sehr viel übrig sein muß. Allein zur Absicht des Verfassers wird es zureichend sein. Er hat eine gründliche Anweisung zur bloßen Komposition, wie solche das Wesen der Töne mit sich bringt, durch unveränderliche Regeln den Anfängern dieser edlen Wissenschaft an Hand geben, keineswegs aber zeigen wollen, wie diese und jene Gattung besonders einzurichten und wie sie von anderen Kompositionen unterschieden sei ... Die verschiedenen Gattungen der Komposition lassen sich gleichfalls aus vielen Exempeln der geschicktesten Meister besser als aus vielen Regeln und derselben Ausnahmen erlernen. Der gelehrte Verfasser hat durch viele Exempel die ersten Anfangsgründe der Komposition, die alle Zeit sein und bleiben müssen, deutlich vor Augen zu legen und die Anfänger zur wirklichen Ausübung der Komposition gründlich anzuführen gar glücklich unternommen. Wer einmal den Grund hierin rechtschaffen gelegt, der ist hernach im Stande, darauf zu bauen, was er will, und geschickt, sich nach allen Umständen zu richten; fehlt aber solcher, so ist alles mangelhaft und die äußerlichen Zierraten werden Kenner nicht verblenden, daß sie nicht das windige Gebäude sehen sollten. Es ist also der Ort hier gar nicht, da man lernen soll, worin z. E. ein Trio von einem Konzert unterschieden ... sondern die reine natürliche Komposition an und für sich selbst. Wo man diese einmal in seiner Gewalt hat, so gibt sich alles übrige desto leichter sowohl durch die Erfahrung als schriftliche Anweisung guter Skribenten."

Fux wollte „den Kontrapunkt" lehren, und zwar als eine bloße Voraussetzung für die „gemeine Komposition", denn so nennt er den „Satz" im Gegensatz zum „bloßen Kontrapunkt"[2]. Er bediente sich dabei „einer neuen, ge-

gegenseitig ausschließen. Erst in jüngerer Zeit begann man diesen Widerspruch zu sehen, und zwar infolge der von Jeppesen angeregten Beschäftigung mit historischen Satztechniken und den damit zusammenhängenden Fragen.

[1] Fux in der Übersetzung von L. Mizler: *Gradus ad Parnassum oder Anführung zur regelmäßigen musikalischen Komposition auf eine neue gewisse und bisher noch niemals in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachte Art,* Leipzig 1742, S. 111f. (Sperrung vom Verf.).

[2] Vgl. den Bericht über Wagenseils Unterrichtsmethode DTÖ XV, 2, S. XVIII: „Seine Schule galt als die erste Wiens und war auch ihrer Strenge wegen bekannt. Wagenseil unterrichtete zuerst nach Fux' ‚Gradus ad Parnassum', den er unter Fux' strengem Regiment auch durchgenommen hatte, und ging nach einem Jahr Kontrapunkt mit Schenk zum Studium von Palestrina, Bachs Präludien und Fugen, Händels Klaviersuiten und Oratorien und den Opern Hasses, Galuppis und Glucks

wissen und bisher noch nie in so deutlicher Ordnung an das Licht gebrachten Art“[1], wie der Titel (in der Mizlerschen Übersetzung) sagt. Diese bestand in der Lehrweise nach „Arten“[2], „die derjenigen ähnlich ist, da die zarte Jugend erstlich die Buchstaben kennen, hernach Silben lesen, darauf die Silben verbinden und endlich lesen und schreiben gelehrt wird“. Sie war in der Tat völlig neu. Aber das Neue lag nicht allein in der pädagogisch zweckmäßigen Anordnung des Lehrstoffes. Es lag vor allem in der Aufschlüsselung des bis dahin als Einheit gelehrten musikalischen Satzes, in dem Herauslösen eines Bestandteiles aus dem Satzganzen und in seiner Verselbständigung als eigenem Lehrgegenstand. Denn erst durch die Isolierung des Kontrapunkts vom Satz wurde die neue, von der herrschenden Satzlehre unabhängige Lehrweise möglich. Ein Element des Satzes wurde als eine Grundlage „der Komposition“ behandelt, gleichgültig welcher Setzweise sich „die Komposition“ bedient. Von diesem abstrakten Kontrapunkt konnte Mizler sagen, darin lägen „die ersten Anfangsgründe der Komposition, die alle Zeit sein und bleiben müssen“, während Setzweise und „gusto“ sich wandeln. Mit seiner Hilfe sollte eine zum Komponieren notwendige Fertigkeit, Note gegen Note zu setzen, geübt, keineswegs aber das Komponieren selbst erlernt werden. Als bloße „Übung“ behalten diese Lektionen ihre Gültigkeit über die Zeiten und über den Wandel der Setzweisen hinweg, als bloße Übungen können, ja müssen sie von der jeweiligen Harmonik absehen und sich auf die Kirchentonarten beschränken, ebenso wie sie auf ein rhythmisches Leben in der ersten bis vierten „Art“ verzichten und sich in der ersten bis fünften „Art“ an einen abstrakten, selbst erfundenen „cantus firmus“ klammern können. Als bloße Übungen können sie deshalb auch nicht „zum Gebrauch“ dienen, nirgendwo, auch nicht im Palestrinastil. Erst das Absehen von der Satzlehre als Einheit erlaubte Fux, die Lehre von „dem Kontrapunkt“ so aufzubauen, wie sich die Mehrstimmigkeit entwickelt haben soll: Aus der Einstimmigkeit als vermeintlicher Grundlage wird die Zweistimmigkeit, aus dieser die Dreistimmigkeit usw. durch Hinzufügen jeweils einer weiteren selbständigen und in ihrem Wesen der ursprünglichen einstimmigen Linie gleichen Stimme. Es gibt jedoch keine Satzlehre der Mehrstimmigkeit, die die Einstimmigkeit zum ersten Lehrgegenstand hat und dann (durch Beifügen anderer, gleichgearteter Stimmen zu der selbsterfundenen ersten) zur Mehrstimmigkeit fortschreitet[3]. Ausgangspunkt der mehrstimmigen Kompositionslehre ist bis zum

über. Zuletzt mußte sich Schenk in der Komposition von Kirchenstücken a cappella und mit Orchesterbegleitung versuchen, wozu ihm die klassischen Italiener und Wagenseil selbst als Vorbilder dienten.“

[1] „. . . methodo nova ac certa nondum ante tam exacto ordine in lucem edita.“

[2] Bei Fux und Mizler „Lektionen“, nicht „Arten“, genannt.

[3] Eine Ausnahme bilden lediglich konstruktive Setzweisen der Neuen Musik, die allein verwirklicht haben, was „Polyphonie“ in (sinnloser) wörtlicher Übersetzung heißt, nämlich Verbindung völlig selbständiger gleichwertiger Einzelstimmen. Eine historische Satztechnik läßt sich hier jedoch nicht anführen. Selbst die traditionelle

Generalbaßzeitalter der zweistimmige Satz mit einem cantus firmus (d. h. mit einer vorgegebenen, nicht selbst erfundenen Stimme), im Generalbaßzeitalter der vierstimmige Satz.

Weil Fux in seinem Gradus ad Parnassum keine Satzlehre bot, konnte er mit einstimmigen Übungen beginnen; deshalb steht seine Lehrmethode auch nicht im Gegensatz zu der Bachs, die als Satzlehre der Generalbaßzeit vom vierstimmigen Satz ausging.

III

Der Gradus ad Parnassum ist als Unterrichtswerk, das nicht einen Satz lehren, sondern nur eine bestimmte Fertigkeit als Voraussetzung für die Technik des Setzens üben soll, etwas Neues. Wie war das möglich? Wie konnte Fux den Kontrapunkt aus dem Satzganzen herauslösen?

Der Generalbaßsatz begann sich aufzulösen, noch bevor er durch Bach seine letzte Ausformung erfahren sollte. Fux erkannte das und zog aus der Erkenntnis dieser Auflösung die Konsequenz[1]. Im Vorwort zum Gradus ad Parnassum schreibt er, die Verwahrlosung des musikalischen Satzes „zu einer Zeit, wo die Musik ein Gegenstand der Willkür geworden, die Komponisten an keine Vorschriften, an keine Lehre sich gebunden glauben, den Namen von Gesetz und Schule wie den Tod verabscheuen", habe den Anstoß zu dem Werk gegeben. „Bei dermaliger licentioser Schreibart" wollte er versuchen, „die regelmäßige Komposition zu erhalten"[2]. Die Lösung dieser Aufgabe konnte er aber nicht darin sehen, an Stelle der herrschenden Satztechnik (nämlich des Generalbaßsatzes) eine andere (nämlich die der a cappella-Polyphonie) zu lehren, sondern nur darin, das handwerkliche Können der jungen Komponisten zu schulen. Er fand, daß Abhilfe nicht vom starren Festhalten am Alten – wie später noch Kirnberger meinte –, sondern nur von intensiver Übung des Setzens Note gegen Note zu erwarten sei, das er als für alle Kompositionsweisen gleichermaßen wichtiges Fundament ansah. Die Veränderung des Satzes seiner Zeit nutzte er für seinen pädagogischen Zweck, ja er förderte geradezu den Auflösungsprozeß, indem er den „bloßen Kontrapunkt" zu einem eigenen Lehrgegenstand erhob.

Kompositionslehre unserer Zeit beginnt mit der eine Mehrstimmigkeit voraussetzenden Harmonielehre und läßt dann erst den Kontrapunkt folgen, wobei der Schüler eigentlich wieder vergessen sollte, daß es eine Harmonie gibt – was natürlich unmöglich und auch sinnlos ist.

[1] Zur Frage der Wandlung des musikalischen Satzes im 18. Jahrhundert vom Generalbaßsatz zum Satz der Vorklassiker vgl. auch Feil, *Satztechnische Fragen.*

[2] Vgl. Fuxens Brief aus dem Jahre 1738, in dem er in seiner Eigenschaft als Hofkapellmeister seinen Schüler G. Chr. Wagenseil zur Anstellung als Komponisten beim kaiserlichen Hofe vorschlägt, „da dem alten Gebrauch nach ein Scholar, der in seinem Studium so weit gelanget, daß er sich getraue, virtuose Dienste zu leisten, und der Supplikant vor andern in den Grundregeln des Kontrapunktes zu schreiben sich befleißigt, um so mehr als durch denselben bei dermaliger licentioser Schreibart die regelmäßige Komposition könnte erhalten werden". (Nach L. Ritter von Köchel, *J. J. Fux,* Wien 1872, S. 234).

Fux zeigt sich in seinem Gradus ad Parnassum also gerade nicht als konservativ oder gar rückschrittlich, wie man ihm vorgeworfen hat. Er tat im Grunde das gleiche wie später sein jüngerer Zeitgenosse Rameau, der aus der gleichen Situation der Komposition die gleichen Folgerungen zog und sich von Fux zunächst nur dadurch unterschied, daß er ein anderes Produkt der Auflösung des Satzes aufgriff und für sich lehrte, die Harmonie.

In der Folgezeit trat ein, was Fux weder beabsichtigt hatte noch erwarten konnte. Der Gradus ad Parnassum trat, obwohl nur Übungsbuch für eine bestimmte Fertigkeit, die Nachfolge der aussterbenden Satzlehrbücher an[1]. Ja er überflügelte alle Werke dieser Art an Bedeutung infolge seiner Geschlossenheit, die wiederum eine Folge der beschriebenen Abstraktion ist.

Die Konsequenz, die Fux als Kompositionslehrer zog, ist für seine Nachfolger bis heute Vorbild und Richtschnur geblieben, denn alle mußten und müssen mit der gleichen Tatsache sich auseinandersetzen, daß seit dem Ende des Generalbaßzeitalters keine musikalische Setzweise mehr verbindlich als „der Satz" anzusehen und zu lehren ist[2]. Deshalb bedeutet Kompositionsunterricht seit jener Zeit weniger Handwerkslehre als Übung gewisser Fertigkeiten, die für das nicht mehr erlernbare, weil nicht mehr auf einer verbindlichen Setzweise beruhende Komponieren eine nützliche, wenn auch keineswegs unbedingt notwendige Voraussetzung sind.

Fuxens Gradus ad Parnassum zeigt auf besondere Weise und zum ersten Mal das Ende jenes steten Werdens des musikalischen Satzes an, das, nachdem es ein Jahrtausend währte, zwischen 1700 und 1750 zum Abschluß kommt. Er steht trotz aller traditionellen Züge nicht so sehr am Ende jener vergehenden Epoche wie am Beginn der neuen. In ihm haben wir den Anfang der neuen Musiklehre zu sehen[3].

---

[1] Den letzten Versuch, eine Satzlehre (im alten Sinne) für die Musik der eigenen Zeit zu schreiben, unternahmen Jos. Riepel in seinen *Anfangsgründen zur musikalischen Setzkunst* (5 Bde., Frankfurt, Leipzig „und in den mehresten Orten Deutschlands" 1752–1768) und im direkten Anschluß an ihn H. Chr. Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (3 Bde., Rudolstadt 1782 und Leipzig 1787-1793). J. Ph. Kirnbergers *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik* (2 Bde., Berlin 1771 bis 1779) lehrt den Bachsatz. Vgl. dazu auch Feil, *Satztechnische Fragen*, S. 93.

[2] Die Setzweisen der Vorklassiker, des an sie anknüpfenden 19. Jahrhunderts und der Wiener Klassiker sind nicht mehr im herkömmlichen Sinn als Satz zu bezeichnen. Hier fehlen auch die Satzlehren. Vgl. Feil, *Satztechnische Fragen*, S. 88 ff.

[3] Vgl. H. Birtner, *Johann Joseph Fux und der musikalische Historismus*, DMK VII, 1942, S. 14. – Birtner sieht den Gradus ad Parnassum jedoch als „Kompositions- und Kontrapunkt-Lehre" an, „als erste regelrechte und systematisch aufgebaute Satzlehre" (S. 13). – Die verschiedentlich zitierte Diss. von Fr. Krause, *Der Gradus ad Parnassum*, Königsberg 1944, wurde nicht abgeschlossen. – Von der Jenaer Dissertation 1956 von P. Benary, *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jhs.* (die 1958 in den von H. Besseler herausgegebenen „Jenaer Beiträgen zur Musikforschung" erscheinen wird), erhielt der Verf. erst nach Abschluß seines Manuskriptes Kenntnis.

Die Musikinstrumente in der Freiberger Domkapelle

von

FRIEDRICH ERNST MÜLLER

In die Gegenwart herübergerettete Exemplare historischer Musikinstrumente besitzen seit den grundlegenden Arbeiten von C. Sachs[1] überragenden Wert als musikgeschichtliches und kulturhistorisches Material. Leider sind in ihrem ursprünglichen Zustand noch befindliche alte Instrumente nur sehr lückenhaft und in verhältnismäßig nur sehr beschränkter Anzahl auf uns gekommen[2]. Bei dieser Sachlage wurde der Blick auf die kleine Sammlung von Instrumenten gelenkt, die 1593 auf dem Obersims der Begräbniskapelle am Freiberger Dom zur Aufstellung gelangten. Die Akte zu diesem Monumentbau im Landeshauptarchiv Dresden[3] spricht in der Planung von Engeln „mit allerley Seitenspiel und Instrumenten" (S. 22b). Der heutige Beschauer erblickt dort in zehn verschiedenen Gruppierungen 34 aus Gips bzw. gebranntem Ton hergestellte und mit kupferfarbig-bronziertem Stoff umkleidete Putten mit 28 zum Teil mehrfach vertretenen Instrumenten. Die Anregungen zu einer gründlichen Untersuchung gab Professor Wilibald Gurlitt[4] auf Grund der von dem Kunsthistoriker R. Steche[5] 1884 aufgestellten Behauptung von der Echtheit der im Blickpunkt stehenden (von Steche mehrfach unrichtig bezeichneten) Tonwerkzeuge. Die meisten der späteren Arbeiten über den Monumentbau haben die dort festgelegten Angaben übernommen und ohne Nachprüfung weitergetragen.

Die Untersuchung gelangte in Gemeinschaft mit dem Restaurator Friedrich Ernst (damals am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Leipzig) zur Durchführung. Im ersten Überblick waren an Instrumenten fest-

---

[1] *Reallexikon der Musikinstrumente,* Berlin 1913; *Handbuch der Musikinstrumentenkunde,* Leipzig 1920, [2]1930.

[2] Vgl. K. Geiringer, *Gaudenzio Ferraris Engelkonzert im Dome v. Saronno,* Ber. ü. d. Beethovenzentenarfeier, Wien 1927, S. 378.

[3] *Monumentbau in Freyberg,* Landeshauptarchiv Dresden Loc. 4454.

[4] W. Gurlitt, *Über den musikalischen Denkmalwert der alten Musikinstrumente,* Bericht ü. d. Tagung f. Denkmalpflege Breslau 1926, Berlin 1927, S. 89ff.

[5] *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- u. Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen,* H. 3, Dresden 1884, S. 53.

zustellen: Zink, Posaune, Schalmei – Cister, Laute, Harfe – Violine, Piccolovioline, ein Violininstrument ungewöhnlicher Größe und Spiellage, Violoncello – Schellentrommel und Triangel. Die nähere Untersuchung ergab vollkommen zweifelsfrei die Unhaltbarkeit der Stecheschen Angaben hinsichtlich der Echtheit der Instrumente. Alle erwiesen sich als ausgezeichnet gearbeitete und bis in Einzelheiten meisterhaft nachgebildete Attrappen. Der Musikinstrumentenkunde vielleicht neue Aufschlüsse vermitteln zu können, war durch dieses zunächst negative Ergebnis zur Unmöglichkeit geworden. Aber aus der Erwägung heraus, daß die Renaissance das Höchste in einer beinahe pedantisch wahrheitsgetreuen Wiedergabe des Dargestellten erblickte, und außerdem die hohe Qualität der Nachbildungen durchaus auf zünftige Hände zu schließen gestattete, wurden Messungen vorgenommen, die für die wissenschaftliche Instrumentenkunde von Interesse sein dürften.

Daß die Streichinstrumente – die Arbeit konnte nur stufenweise gedeihen – nicht von zunftfremder Seite erstellt worden sind, konnte nach dem ersten bestimmenden Eindruck späterhin urkundlich einwandfrei gestützt werden. Ein vorgefundener, ziemlich schwierig zu deutender Namenszettel wies den Weg. „Paul Klemm zu Randeck" (ein kleines Erzgebirgsdorf bei Mulda unweit Freiberg i. Sa.) lautet die Inschrift. Ein einzelner Buchstabe am Ende (ein großes G) dürfte Geigenmacher bedeuten. Die Nachforschungen in den seit 1548 vorliegenden Kirchenbüchern zu Helbigsdorf zeitigten zunächst das bemerkenswerte und für die Kenntnis über den älteren Geigenbau in Kursachsen interessante Ergebnis, daß in Randeck-Helbigsdorf weit früher als in Markneukirchen der Streichinstrumentenbau bis ins 18. Jahrhundert hinein Pflege gefunden hat. Zwei Männer gleichen Namens – Jacob Klemm – treten am Anfang dieser Entwicklung in Erscheinung. Bereits 1545/46 sind sie unter den angesessenen Einwohnern, leider ohne Berufsangabe, steuerlich erfaßt zu finden[1]. Ein verwandtschaftliches Verhältnis wird nicht ersichtlich, läßt sich aber bei der damaligen Kleinheit des Ortes vermuten. 1559 berichten auch die kirchlichen Unterlagen deutlicher und bezeichnen den einen J. Klemm in einem Traueintrag als Lautenmacher. Den meisten Vertretern dieser Kunst ist die Herstellung auch von Streichinstrumenten nicht fremd gewesen. Der andere Namensträger wird „der Untere" genannt. Er ist der Vater von Paul Klemm, dem Erbauer der Dom-Modelle. Es darf angenommen werden, daß auch er sein Brot im Instrumentenbau gesucht hat. Zwar ist es bei Sonderberufen mit erhöhter Anforderung an persönliche Berufseignung nicht immer möglich, den Beruf als „erblich" anzusetzen. Wenn aber aus den Kirchenbüchern weiter hervorgeht, daß beide Sippen schon am Ausgang des 16. Jahrhunderts eine starke und nach 1600 sich weiter steigernde Ausbreitung erfahren, und daß eine Reihe Familienglieder die Tradition der Väter annähernd

[1] Mitteilungen d. Freiberger Altertumsvereins, H. 20, 1883, S. 57.

200 Jahre fortsetzt und gleichzeitig in Randeck und Helbigsdorf als Fiedel- oder Geigenmacher tätig und nachweisbar ist, erscheint die Annahme unbedenklich.

Wo beide Klemm ihre Fertigkeit erwarben, ließ sich nicht erhellen. Es wäre denkbar, daß die handwerklichen Vorbedingungen im nahen Nordböhmen erworben sein könnten, dem die Instrumentenkunde ja eine sehr alte, wenn auch mangelhaft erforschte Geigenherstellung zuerkennt. Die Beziehungen zwischen Kursachsen und Böhmen sind in alter Zeit ziemlich eng gewesen. Für eine etwaige Zuwanderung von dorther ergibt sich nicht der geringste Anhalt. Nach W. L. v. Lütgendorff[1] beginnt die Abwanderung böhmischer Geigenmacher erst gegen 1580. Hingewiesen sei in diesem Zusammenhange noch auf die Tatsache, daß auch im nahen Freiberg, als der bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts größten und führenden Stadt des Landes, um und nach 1500 „Lawtenmecher" ihr kunstvolles Handwerk betrieben[2].

Die gewonnenen Ergebnisse fanden volle Bestätigung durch zwei Arbeiten aus dem 18. Jahrhundert. 1748 berichtet Christ. August Bahn[3]: „Die ... Geigenmacher, die in Randeck wohnen, haben diesen Ort gar bekannt gemacht." Auch der Frauensteiner Amtmann Joh. Gottlieb Näke weiß 1787 davon: „Im vorigen Jahrhundert und auch noch in dem ietzigen gab es Geigenmacher in Randeck, daher man es auch deswegen in Geographien angeführet ließt."[4]

Die äußeren Lebensdaten des im Blickpunkt stehenden Paul Klemm bewegen sich zwischen 1552 und dem 22. Oktober 1623. Bis 1606 bleibt er bis auf ein früh verstorbenes Kind der einzige unter den vielen Trägern dieses Namens mit dem Vornamen Paul. Der Sterbeeintrag beurkundet ihn als Fiedelmacher. Dieser Mann hat um die Bedeutung des Namenszettels in neuzeitlichen Streichinstrumenten gewußt, er will damit jeden Zweifel an seiner Zünftigkeit – im Sinne einer sachgerechten Leistungsfähigkeit verstanden – ausschließen und baut für das höchst repräsentative fürstliche Monument die eingangs erwähnten, besonders in Deutschland noch in der Entwicklung stehenden Instrumente vom Violintypus als Modelle nach dem Stande, wie er ihm bekannt ist. Inwieweit eigene experimentierende Gestaltung mit vorliegen könnte, muß offen bleiben, da außer den Modellen klingende Zeugnisse aus seiner Hand sich wohl kaum erhalten haben. Bis etwa zum Ausgang des 16. Jahrhunderts fehlen der wissenschaftlichen Instrumentenkunde Belegstücke, deren Herkunft mit Sicherheit auf eine deutsche Werkstatt weist. Die Zeugnisse alter Handwerkskunst von P. Klemm vermögen zweifellos über

---

[1] *Die Geigen- u. Lautenmacher vom Mittelalter bis zur Gegenwart,* Frankf. a. M. 1904, [5-6]1922, S. X.

[2] E. Müller, *Musikgeschichte von Freiberg,* Freiberg 1939, S. 14.

[3] *Beschreibung des Amtes Frauenstein,* Dresden 1748, S. 5.

[4] *Amt Frauenstein,* Handschrift i. Landeshauptarchiv Loc. 7364 (1787).

den Stand der Bemühungen im deutschen Streichinstrumentenbau in der Zeit vor 1600 etwas auszusagen. Man wird ihnen den gleichen Quellenwert zuerkennen müssen, wie ihn die Instrumentenkunde bildlichem Anschauungsmaterial einräumt.

Für die übrigen Nachbildungen verliefen leider alle Bemühungen um die Auffindung des Erbauers auch im Landeshauptarchiv ergebnislos. Wahrscheinlich hat der künstlerische Hauptträger des Baues, G. M. Nosseni, der alle zur Ausschmückung des Raumes aufgebotenen Kräfte selbst bestimmte, die Kleinausgabe für die Attrappen zusammen mit der weit größeren für die Putten verrechnet. Die Instrumente finden jedenfalls außer in der Planung an keiner Stelle im Abrechnungswerk eine nochmalige Erwähnung. Trotzdem bleibt der Bearbeiter der festen Überzeugung von der Zünftigkeit auch dieser Modelle. Ergebnisse genauer Messungen der Instrumente werden daher mit vorgelegt, um Vergleichsmöglichkeiten mit noch vorhandenem authentischen Material zu bieten.

Im einzelnen wird folgender Befund unterbreitet:

1. Blasinstrumente:

a) Krummer Zink[1] (3 Expl.):

Die Art ihrer Aufstellung gestattete nur die nähere Untersuchung eines Exemplars. Dieses 8-kantige, weiß angestrichene Holzblasinstrument zeigt am oberen Ende eine leichte Biegung nach rechts, ist stürzenlos und mit 6 vorderständigen Grifflöchern und einem hinterständigen versehen. Die runde Öffnung am unteren Ende ist nur konisch angebohrt, die mundstückartige Endung besitzt kein Mündungsloch und läßt nicht erkennen, ob das in der Regel gesonderte kesselförmige Mundstück dort aufgesetzt werden könnte.

Länge: 600 mm.

Die beiden andern Objekte – aus kurzer Entfernung betrachtet – zeigen die gleiche Bauart, eines ist nach links ausgebogen, während das dritte wie ein Horn mit einer Hand nach oben in die Luft gehalten wird.

b) Posaune (2 Expl.):

Beide sehr fein gearbeitete Stücke mit breitem Kesselmundstück bestehen aus Holz, sind nur teilweise angebohrt und gleichen mit ihren nur leicht ausladenden Schallstücken den Nürnberger Posaunen des 16. Jahrhunderts.

Durchmesser der Röhre 15 mm; Stürze 100 mm; Gesamtlänge (bei geschlossenem Zug) 1000 mm.

---

[1] Dazu G. Karstädt, *Zur Geschichte des Zinken u. seiner Verwendung i. d. Musik des 16.–18. Jh.*, AfMf II, 1937.

c) Schalmei (3 Expl.)[1]:

Die Putten halten das Doppelrohrblatt frei zwischen den Lippen. Die Rohre bestehen aus Hartholz, zwei von ihnen sind in ihrem Verlauf aus 2 bzw. 3 Teilen gedrechselt, besitzen Profileinschnitte und vor der Ausladung des Schallbechers einen einfachen Wulst. Die Spielrohre sind nur angebohrt und zeigen 6 Grifflöcher, der untere Wulst trägt das 7. in Doppelbohrung.

Länge: 620 mm; Durchmesser des Schallbechers 80 mm.

Das dritte, kleinere Exemplar mit stärker gestaltetem Rohr besteht aus einem Stück Holz ohne Profilierung und ist ebenfalls mit dem unteren Wulst und 8 Grifflöchern versehen. Es ist ganz durchbohrt, das Doppelrohrblatt führt direkt ins Instrumentenrohr.

Länge 550 mm; Durchmesser des Schallbechers 70 mm.

2. Zupfinstrumente:

a) Cister (4 Expl.)[2]:

Diese vier formschönen Zupfinstrumente mit einem flachen, sich nach oben verstärkenden Zargenkorpus zeigen einen deutlich abgesetzten Hals, einen zurückgeschweiften in einem zierlich geschnitzten Frauenköpfchen auslaufenden Wirbelkasten mit 10 seitenständigen Wirbeln (aus Weichholz) und 18 ins Griffbrett eingelassene feste Metallbünde. Die Besaitung besteht aus 10 zu 4 Chören zusammengefaßten metallenen Saiten (2 + 3 + 2 + 3), die über einen aufgesetzten Brückensteg geführt und an 4 Metallstiften am unteren Ende des Korpus befestigt sind. Über der Schallöffnung liegt eine Renaissance-Rosette (aus Pappe). Auf der unteren Seite des Halses zeigt sich ein Verstärkungswulst.

Gesamtlänge 680 mm; Korpuslänge 320 mm; größte Breite 220 mm; Zargenhöhe oben am Halsstock 45 mm, am unteren Rande 20 mm.

b) Laute (4 Expl.)[3]:

Hier handelt es sich um kleinere Exemplare der Knickhalslaute mit mandelförmigem Körperumriß und ganz schlicht gearbeitetem bauchigem Fichtenholzkorpus, das aus 8 bzw. 9 Spänen zusammengesetzt ist. Der 6-chörige Bezug besteht aus 5 doppelten und einer einzelnen Griffbrettsaite aus Messingdraht von den Stärken 0,20 und 0,30 mm. Bei den zwei untersten Chören ist der Draht doppelt gedreht. Die Saiten laufen vom unteren Querriegel bis zum senkrecht nach rückwärts abgeknickten

---

[1] Dazu G. Kinsky, *Doppelrohrblatt-Instrumente . . . Beitrag zur Gesch. der Blasinstr. im 16. u. 17. Jh.*, AfMw VII, 1925.

[2] Vgl. dazu die Abbildungen bei M. Praetorius, *Syntagma musicum II, Theatrum Instrumentorum*, 1620, Tafel XVI, u. Sachs, Reallex., S. 82.

[3] O. Körte, *Laute u. Lautenmusik bis zur Mitte d. 16. Jh.*, Beiheft III IMG, Leipzig 1901; H. Sommer, *Die Laute in ihrer musikgeschichtlichen, kultur- u. kunsthistorischen Bedeutung*, Berlin 1920.

Wirbelkragen mit 11 seitenständigen Wirbeln aus Weichholz. Über dem Schalloch ist eine hübsch geformte Papprosette angebracht. Die Bünde fehlen oder sind möglicherweise der Zeit zum Opfer gefallen.

Gesamtlänge 570 mm; Korpuslänge 390 mm; Breite 240 mm.

c) Harfe (3 Expl.)[1]:

Diese Schoß- oder Brustharfen, wie man sie vielfach in Gruppendarstellungen von Engelskonzerten findet, treten in einer mehr einfachen und einer reicher ausgestatteten Form in Erscheinung. Beide Typen zeigen einen vierkantigen, hohl gearbeiteten und mit Schalloch versehenen Resonanzkasten mit kugelförmigem Knopf am oberen Ende. Korpus, Hals und Stange sind deutlich abgesetzt. Der geschwungene Hals weist bei allen Objekten Renaissancevoluten auf, die Stange hat die gleiche Bekrönung. Von den im Hals eingelassenen Holzwirbeln führen 13 mit einem dreieckigen Keil befestigte Drahtsaiten zum Resonator. Im ganzen gesehen, entsprechen die Modelle weder dem gotischen (nach Sachs), noch dem später sich entwickelnden Typ mit der Baronstange als Stütze des Klangkörpers. Der Erbauer hat sich wohl mehr von der Phantasie leiten lassen.

Höhe 650 mm; obere Breite 250 mm; die untere 100 mm.

3. Streichinstrumente:

Sie bilden die interessantesten Objekte der Sammlung. Infolge ihrer Gleichartigkeit in Bau und Behandlung müssen sie alle P. Klemm zugesprochen werden. Mögen sie in der äußeren Form mehr handwerkliche Arbeit verraten, so zeigen sie doch alle charakteristischen Eigenheiten, durch die sich die Violinen von den Violen unterscheiden, bis auf den Randüberstand der beiderseits gewölbten Platten. Alle Stücke haben einen stark nach hinten gebogenen, altertümlich gestalteten Wirbelkasten mit Schnekkenbekrönung, eine Entwicklungsform, wie sie etwa die Quinterna 1511 bei Seb. Virdung in der „Musica getutscht" aufweist. Weiterhin wurden alle Modelle nicht lackiert, sondern mit einem dünnen Schutzüberzug bzw. einer Ölimprägnierung vorgefunden. Überall fehlen Stimmstock und Baßbalken, und die Hälse sind mit einer kleinen Neigung nach hinten am Korpus angesetzt. Als Material war durchgängig Fichtenholz feststellbar. Daß alle Korpora etwas leicht und nur grob gearbeitet sind, und alle Saiten aus Draht und sämtliche Wirbel aus Weichholz bestehen, dürfte bei ihrer Zweckbestimmung als Schauobjekte in ziemlicher Höhe verständlich sein. Befund im einzelnen:

a) Violine:

Gesamtlänge 560 mm; Korpuslänge 330 mm; Höhe (Zarge, Decke und Bodenrand) 45 mm; Mensur 135 + 195 mm = 330 mm; Wirbel-

[1] H. J. Zingel, *Harfe u. Harfenspiel v. Beginn d. 16. bis ins 2. Drittel d. 18. Jh.*, Halle 1932.

kasten 125 mm. Das 230 mm lange, keilförmig verlaufende Griffbrett weist am Sattel eine Stärke von 3 mm und am unteren Ende von 9 mm auf. Der untere Abschluß in geschweift-verzierter Form erreicht die Verbindungslinie der oberen Korpusecken nicht. Da ein Knopf nicht vorhanden ist, geschieht die Befestigung des Saitenhalters mit Draht am Boden des Instrumentes, der deshalb an seinem unteren Ende 7 mm über den Rand vorspringend gefertigt ist. Ein Steg war nicht aufzufinden. Die ziemlich groß gearbeiteten F-Löcher sind möglicherweise auf Fernwirkung berechnet gewesen.

b) Kleingeige (Violino piccolo)[1]:

Gesamtlänge 460 mm; Korpuslänge 245 mm; Griffbrettlänge 130 mm Mensur 140 + 160 = 300 mm; Wirbelkasten 100 mm. Die ungewöhnlich kräftige Wölbung von Decke und Boden erreicht eine Stärke von ca. 60 mm. Die Saitenhalterbefestigung des 3-saitigen Bezuges (an 3 Wirbeln) erfolgt in der gleichen Weise wie bei der Violine. Ein Steg war nicht vorhanden.

c) Ein Violininstrument von ungewöhnlicher Größe und Spiellage! Es bildet einen Sonderfall, und eine exakte Bezeichnung ist nicht möglich, da seine Maße nach Vergleichung mit Stücken des Leipziger Instrumentenmuseums zwischen einer Tenorgeige und einer (späteren) Pomposa liegen: Gesamtlänge 780 mm; Korpuslänge 455 mm; obere Breite 230, im Mittelbügel 160, unten 290 mm; Korpushöhe (Zarge mit Decke und Boden) 80 mm; Mensur 155 + 260 = 415 mm. Das keilförmige Griffbrett (275 mm) liegt mit seinem unteren Ende ganz auf der Decke auf, ein Steg war nicht zu entdecken. Am Boden dieses Modells wurde der eingangs erwähnte Namenszettel aufgefunden, und eine an den Mittelbügeln schadhaft eingedrückte Stelle ermöglichte eine leichte Öffnung des Korpus und die photographische Festhaltung der Inschrift. Sie gestattet den Schluß, daß Klemm mit diesem Stück wahrscheinlich eine eigene Konstruktion zur Aufstellung gebracht hat.

d) Violoncello (2 Expl.):

Gesamtlänge 1120 mm; Korpuslänge 710 mm; Korpusstärke am Mittelbügel (Zarge, Decken- und Bodenrand) 140 mm; untere Breite 400 mm; Mensur 200 + 400 mm = 600 mm; Griffbrettlänge 340 mm; Breite am Sattel 30, am unteren Ende 50 mm, es liegt 110 mm über der Verbindungslinie der beiden oberen Ecken des Korpus; Steghöhe 55 mm, seine Breite an der Oberkante 60, an den Füßen 70 mm. Die Decke ist sehr stark gehalten, der Boden jedoch nicht gewölbt, sondern hier hat ein dünnes Brett Verwendung gefunden. Ein Stachel war um diese Zeit noch entbehrlich. Beigegeben ist diesen Nachbildungen ein ohne jede Kunst-

[1] A. Moser, *Der Violino piccolo*, ZfMw I, 1918/19, S. 377/80; J. Rühlmann, *Die Geschichte d. Bogeninstrumente*, Braunschweig 1882, S. 65.

fertigkeit gearbeiteter Bogen von 500 mm Länge und 12 mm Stärke aus Weichholz. Die Stange verjüngt sich nach der Spitze, und ein Haarbezug an einem noch unausgebildeten und fest mit ihr verbundenen Frosch bedingt die Spannung des Bogens zu einer Höhe von 40 mm.

Die letzten Stücke der Dom-Modelle gehören mit je 2 Exemplaren den Familien der Fellinstrumente und Selbstklinger an:

Schellentrommel (Tamburin):

Durchmesser 400 mm; Zargenhöhe 80 mm. Die Stelle des Felles vertritt eine Holzscheibe, ebenso bestehen die in den Rahmen eingelassenen zwei Reihen Klirrscheiben aus Holz.

Triangel:

Ein gleichschenkliges Dreieck mit einer Grundlinie von 330 mm und einer Schenkellänge von 350 mm. Es zeigt sich vollkommen geschlossen, besteht aus Holz und besitzt 5 Klirringe von ca. 40 mm Durchmesser[1].

---

[1] Dank für fördernde Beratung schuldet der Verf. den Herren Prof. D. Dr. W. Gurlitt, Dr. H. Meinel (Forschungsinstitut f. Instrumentenbau Zwota), Dr. P. Rubardt (Musikw. Inst. d. Universität Leipzig), Dr. W. Herrmann, P. Müller und H. Lehmann in Freiberg.

Orgelspiel und Orgelbauer in Speyer vor der Reformation

von

GERHARD PIETZSCH

Zur Musikgeschichte der alten Reichs- und Bischofsstadt Speyer, die lange Zeit das führende[1], immer aber, bis zu ihrer völligen Vernichtung im Jahre 1689, eines der bedeutendsten Kulturzentren des Raumes am fränkischen Oberrhein[2] war, liegt für die Zeit des Mittelalters und der Renaissance weit mehr Material vor als die bisher zu ihrer schicksalsschweren Vergangenheit vorliegenden Untersuchungen, hauptsächlich von der Lokalgeschichtsforschung vorangetrieben[3], vermuten lassen. Dieses Material allerdings wurde, ähnlich dem zur Geschichte von Worms und Heidelberg, derart zersplittert und in alle Winde verstreut, daß es auf Grund der in Deutschland verbliebenen Reste unmöglich ist, ein Bild von der musikalischen Vergangenheit Speyers zu entwerfen und selbst eine grobe Umrißzeichnung nur unter Zuhilfenahme anderer Quellen aus dem Raum am fränkischen Oberrhein versucht werden könnte. Eine Erschließung dieser ungenützten Schätze für die

[1] Im Jahre 1125 wird Speyer, vielleicht etwas übertrieben, von ORDERICUS VITALIS als Metropole Deutschlands bezeichnet (K. HAMPE, *Die Pfälzer Lande in der Stauferzeit*, München/Berlin 1915, S. 7). Zur Wertschätzung Speyers um die Wende des 15. und im 16. Jh. vgl. man die zahlreichen humanistischen Dichtungen, zum größten Teil zusammengestellt bei J. PRAUN, *Encomion Spirae, Lobsprüche auf Speyer im 16. Jh.*, Mitt. d. hist. Ver. d. Pfalz XXIII, 1899, S. 88 ff.

[2] Zu diesem Begriff vgl. W. HOTZ, *Der Hausbuchmeister Nikolaus Nievergalt und sein Kreis*, Der Wormsgau III 3, S. 97 ff., und im Anschluß an ihn meine Studien zur musikalischen Vergangenheit dieses Raumes: *Zur Gesch. d. Musik in Worms bis zur Mitte des 16. Jh.*, Der Wormsgau III 5, 1956, S. 249 ff.; *Gedanken zu einer pfälz. Musikgeschichte*, Pfälzer Heimat VII 1, 1956, S. 1 ff.; *Musik und Musikpflege zur Zeit Ottheinrichs*, Pfälzische Heimatblätter IV 11, 1956, S. 85 ff.; *Heidelberger Musikleben, eine Studie zur Musikgeschichte der Renaissance*, ebd. III 8, 1955, S. 62 ff.; *Orgeln und Orgelbauer am Oberrhein*, ebda. III 8, 1955, S. 71 ff.

[3] Vgl. dazu D. HÄBERLE, *Pfälzische Bibliographie*, Heidelberg 1908 ff., sowie H. MEYER u. F. KASTNER, *Pfälzische Bibliographie*, Speyer 1952 ff., die Zeugnis davon ablegen, daß Speyer, wie überhaupt die gesamte linksrheinische Pfalz, von der musikwissenschaftlichen Forschung bisher kaum berücksichtigt wurden. Die wenigen kunsthistorischen und allgemein-historischen Arbeiten, die sich mit der musikalischen Vergangenheit Speyers wenigstens am Rande beschäftigten, sind jetzt übersichtlich bei J. E. GUGUMUS, *Der Erbauer der großen Speyerer Domorgel vom Jahre 1454*, Arch. f. mittelrhein. Kirchengeschichte VIII, 1956, S. 371 ff., zusammengestellt.

deutsche Geschichtsschreibung in ausländischen Bibliotheken, vor allem in der Vaticana, wäre deshalb dringend erforderlich.

Etwas günstiger ist die Quellenlage zur Geschichte des Orgelspiels und des Orgelbaues in Speyer während des Mittelalters und der Renaissance. Zwar kann auch auf diesem Gebiete, vor allem für die Frühzeit, noch nicht die gewünschte Klarheit erzielt werden, doch besteht hier die Hoffnung, daß bei intensiverer Durchforschung deutscher Archive[1] wie durch ein verstärktes

[1] Stadtarchiv und Staatsarchiv Speyer bieten für Mittelalter und Renaissance nur wenig. Der Hauptstock des Quellenmaterials befindet sich im Generallandesarchiv in Karlsruhe. Leider entzieht es sich völlig unserer Kenntnis, was noch im bischöflichen Ordinariat in Speyer selbst vorhanden ist, das u. a. einige für die Speyerer Musikgeschichte zweifelsohne sehr bedeutsame Neumenhandschriften des 14. Jh. besitzt (vgl. dazu L. Grünenwald, *Die Bücher und Handschriften des alten Speierer Domstiftes von 650 bis 1803*, Mitt. d. hist. Ver. d. Pfalz L sowie als Sonderdruck Speyer 1930). Wenn auch eine planmäßige Durchforschung der übrigen Archive und Bibliotheken des fränkisch-oberrheinischen Raumes kaum zur Auffindung ausgesprochen Speyerer Quellen führen dürfte, so steht es andererseits doch fest, daß, da einst „Kurmainz und Kurpfalz in gleichsam schicksalbestimmter Umschlingung" lagen (E. Ziehen, *Mittelrhein und Reich im Zeitalter der Reichsreform*, Frankfurt a. M. 1934, S. 163), eine Sichtung nicht nur der gegenwärtig noch kaum übersehbaren Schätze pfälzischer Pfarrarchive und Stadtbibliotheken, sondern auch der Stadtbibliotheken in Mainz und Frankfurt sowie der Archive in Mainz, Darmstadt und Frankfurt noch sehr viel Material zutage fördern würde, das für die Geschichte des Unterrichtswesens, die Orgelbau- und Organistengeschichte und nicht zuletzt für die Biographien der in Speyer wirkenden Musiker von größtem Interesse wäre. So besitzen u. a. die Gymnasialbibliothek in Speyer eine sehr bedeutsame Neumenhandschrift des 13. Jh. und das Pfarrarchiv in Kirchheim a. d. Eck ein Kopialbuch von 1502, in dem, wohl sehr früh, eine Anzahl protestantischer Kirchenlieder eingetragen sind, während das Pfarrarchiv in Weißenburg/E. überhaupt noch ungeordnet zu sein scheint (frdl. Mittl. von J. E. Gugumus in Ludwigshafen a. Rh.), dort aber die erwünschten Auskünfte über Balthasar Artopaeus, dessen Name auch in der Form Artopius oder Artocopius bzw. Pistoris erscheint (zu ihm ist neuerdings R. Jauernig in Mf VI, 1953, S. 39/40 und G. Pietzsch in Pfälzer Heimat VII 1, 1956, S. 9 Anm. 35 zu vergleichen), vermutlich einem Schlick-Schüler, zu suchen sind. Bieten das 1398 angelegte, 1518 weitergeführte Seelbuch der Kirche d. hl. Jost v. Dernbach a. d. Queich (vgl. Mitt. d. hist. Ver. d. Pfalz XLIX) sowie das um 1307 angelegte Seelbuch des Reuerinnenklosters in St. Johann (Kanskirchen) a. d. Queich (1942 hg. v. Biundo in Veröffentl. d. Ver. f. pfälz. Kirchengesch.) keine und das Seelbuch der Stiftskirche in Neustadt a. d. Weinstraße (1382 angelegt, aufbewahrt im dortigen kathol. Pfarrarchiv) nur geringe Ausbeute zur Musikgeschichte, so wäre andererseits das Brüderschaftsbuch des hl. Philipp von Zell (1407 angelegt, aufbewahrt auf der Staatsbibl. München) ebenso einer Überprüfung wert wie das im Besitz der gleichen Bibliothek (Cod. lat. 10 076) befindliche, von dem Speyerer Sechspfründner Konrad gen. Bechtelmann († 1352) geschriebene Missale. Daß darüber hinaus aber gerade eine Darstellung des Orgelbaues, der Organistengeschichte und des Orgelspieles in Speyer, Heidelberg, Worms, Mainz und Frankfurt a. M., vor allem während des 15. und frühen 16. Jh., nur in stetigem Vergleich der Verhältnisse in diesen Städten untereinander gegeben werden kann und dafür die Archive in Mainz und Frankfurt a. M. die reichste Ausbeute liefern, zeigen die Ergänzungen, die lediglich auf Grund von Stichproben zu den Biographien von Mertz, Rücker, Gertringer, Hans Süss und anderen möglich waren (vgl. G. Pietzsch, *Orgelbauer, Organisten und Orgelspiel bis zum Ende des 16. Jh.*, I. *Der fränkisch-oberrheinische Raum*, für Mf in Vorb.).

Hinwenden zu biographischer Forschung, vor allem in der Zeit von rund 1450 bis 1550, einer allerdings mühevollen, aber keineswegs entbehrlichen und in den letzten Jahrzehnten allzusehr vernachlässigten Aufgabe, noch Einsichten gewonnen werden können, die nicht nur für die Geschichte des Orgelbaues und Orgelspieles in Speyer, sondern für die des gesamten Raumes am fränkischen Oberrhein wahrscheinlich von Bedeutung sein werden.

Hierzu im Anschluß an die Arbeiten von Hans Joachim Moser[1] und Ingeborg Rücker[2] einen weiteren Beitrag zu liefern und unsere Kenntnisse zu vertiefen, ist das Anliegen dieser Studie. Die in der Hauptsache befragten Quellen sind der „Karsthanns“[3], die Domstiftsprotokolle[4] und das sogenannte „Jüngere Seelbuch“[5] des Domes zu Speyer. Eine Reihe weiterer benutzter Quellen, die meist veröffentlicht vorliegen, aber noch nicht oder nur ungenügend ausgewertet wurden, werden an Ort und Stelle verzeichnet werden. Vermutlich sind damit die wichtigsten, jedoch keineswegs alle noch in deutschen Archiven zur Verfügung stehenden Quellen in die Untersuchung einbezogen worden[6]. Es ist deshalb nicht ausgeschlossen, daß künftige Forschungen durchaus noch wertvolle Ergänzungen zutage fördern, vielleicht auch manche Korrektur notwendig machen.

Eine Sichtung dieses Materials ergab, daß die Nachrichten zur Geschichte des liturgischen Orgelspieles in Speyer rund einhundert Jahre weiter zurückreichen als die, die uns zur Geschichte des Orgelbaues und der Organistengeschichte überliefert sind. Außerdem liegen Anzeichen dafür vor, daß die Orgel auch zu diesem Zeitpunkt, in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts,

---

[1] *Paul Hofhaimer*, Stuttgart u. Berlin 1929.

[2] *Die deutsche Orgel am Oberrhein um 1500*, Freiburg i. Br. 1940.

[3] Das Original wird aufbewahrt im Gen.-Landesarchiv Karlsruhe (Kopialb. 67/452). Von diesem, vermutlich zwischen 1438 und 1470 entstandenen Sakristeibuch hatte H. Siebert eine Neuausgabe vorbereitet, die leider noch nicht zur Veröffentlichung gelangte. Die Bürstenabzüge davon sind gegenwärtig im Besitz von J. E. Gugumus in Ludwigshafen, der mir freundlicherweise die auf das Orgelspiel bezüglichen Stellen mitteilte. Welch überaus große Bedeutung dieser Quelle für die mittelalterliche Musikgeschichte zukommt, kann man aus den wenigen, im vollen Wortlaut veröffentlichten Teilen ersehen, die K. Preisendanz und O. Homburger ihrer Ausgabe des Speyerer Evangelistars (*Das Evangelistar des Speyerer Domes*, Leipzig 1930) beifügten.

[4] Gen. Landesarchiv Karlsruhe, Hs. 10929, 10930, 10931, 10932, 10933.

[5] *Chorregel und Jüngeres Seelbuch des alten Speierer Domkapitels*, hg. von K. v. Busch und Fr. X. Glasschröder, Bd. I, 1923, Bd. II, 1926.

[6] Vor allem müßte so bald als möglich das sog. ältere Seelbuch des Speyerer Domes, das als *Antiqua regula chori* oder *Necrologium vetus* bekannte Anniversarienbuch (Gen. Landesarchiv Karlsruhe, Hs. Nr. 33), das um die Mitte des 13. Jh. angelegt und bis ins 15. Jh. fortgeführt wurde, veröffentlicht oder wenigstens in Regestenform zugängig gemacht werden, da das *Jüngere Seelbuch* aus dieser älteren Quelle die meisten vor 1250 erfolgten Einträge ausgeschieden, aber auch dort vorhandene Eintragungen zu Anniversarienstiftungen aus späterer Zeit (z. B. 1393) nicht mehr aufgenommen hat, wenn diese Stiftungen zur Zeit der Umschrift (1565–1569) nicht mehr „giebig“ waren.

in die Liturgie bereits seit langem Eingang gefunden hatte[1]. Mit einer Betrachtung der Quellen zum Orgelspiel und der Behandlung einiger damit zusammenhängender Fragen sei deshalb begonnen, wobei die Frage vorläufig offenbleiben muß, ob nicht unsere bisherigen Ansichten über die Verwendung der Orgel im Gottesdienste einer noch durchgreifenderen Revision bedürfen und diese so alt ist, wie die ältesten Formen „organalen" Musizierens im Abendlande überhaupt.

Hans Joachim Moser war es, der zuerst auf die Bedeutung des „Jüngeren Seelbuches" für die Speyerer Orgelgeschichte hinwies[2]. Aus der ihm immer wieder in den deutschen Domen des 15. Jahrhunderts begegnenden Zweizahl der Orgeln wie auf Grund des Ausdruckes „cum duobus cantoribus in organis", den er in der von ihm zitierten Jahresstiftung verwendet fand und den er glaubte mit „zwei Organisten" übersetzen zu können, folgerte Moser, daß auch der Speyerer Dom bereits im zweiten Viertel des 15. Jahrhunderts zwei Orgeln besaß und zwei Organisten einander im liturgischen Orgelspiel respondierten. Die Ansicht Mosers, daß der Speyerer Dom bereits damals über zwei Orgeln verfügte, ist richtig[3]; seine Übersetzung des Ausdruckes „cum duobus cantoribus in organis" mit „zwei Organisten" und seine Hypothese über das „Konzertieren beider Instrumente gegeneinander" sind dagegen unhaltbar. Das ergibt sich eindeutig aus einer zweiten Eintragung derselben Feststiftung

---

[1] Zu dieser Überzeugung gelangt man, wenn man beispielsweise die *Regesten der Erzbischöfe von Bremen* (Reg. Nr. 966 zu 1244) oder einen Erlaß wie den des Bischofs Ulrich von Ratzeburg zum Jahre 1282 liest (*Mecklenburger Urk.-Buch* III, 1865, Urk. Nr. 1635), zumal diese und andere entsprechende Urkunden fast stets den Zusatz tragen *sicut moris est*. In diesem Zusammenhang gewinnt dann eine Nachricht wie die, daß bereits 1285 in der Mainzer Liebfrauenkirche bei einem Brande auch die Orgeln vernichtet wurden (A. Gottron, *1000 Jahre Musik in Mainz*, Leipzig 1941, S. 16) oder die entsprechende zu Konstanz zum Jahre 1159 (vgl. O. Lehmann-Brockhaus, *Schriftquellen z. Kunstgeschichte des 11. u. 12. Jh. für Deutschland, Lothringen und Italien*, Berlin 1938, I, S. 223) ein ganz neues Gewicht. – Zu diesem Fragenkomplex ist ferner zu vergleichen L. Schrade, *Die Messe in der Orgelmusik des 15. Jahrhunderts*, AfMf I, 1936, S. 229ff., dessen Ausführungen hinsichtlich des Alters der Orgelmessen durch die im weiteren Verlauf dieser Abhandlung mitgeteilten Quellen ergänzt werden können und dessen Ansicht, daß das Vorbild für die Orgelmusik des 15. Jhs. das alte Organum gewesen sei, durch diese Quellen auch urkundlich gestützt erscheint.

[2] A. a. O., S. 99.

[3] H. Siebert schreibt in seiner Ausgabe des *Karsthanns* (auf Fahne 9 nach frdl. Mitteilung von Dr. Gugumus Ludwigshafen), jedoch leider ohne Angabe der Quelle: „Auch drei Orgeln befanden sich im Dom, die große über dem Haupteingang, eine zweite bei dem Sakramentshäuschen und eine kleine im Priesterchor." Diese vorläufig nicht kontrollierbare Angabe Sieberts besitzt großen Wahrscheinlichkeitswert. Denn am 1. Sept. 1466 stiftet der Vikar Heinrich Grynbach eine gewisse Summe Geldes, *ut organistae et suis calcantibus in parvo organo dentur octodecim denarii* (Busch, *Jüng. Seelbuch* S. 447). Aus dieser bisher übersehenen Quelle geht also hervor, daß 1466, d. h. in der Zeit, in der der *Karsthanns* abgefaßt wurde, eine „kleine" Orgel, die zumindest eine zweite „große" Orgel voraussetzt, vorhanden war.

an einer anderen Stelle des Seelbuches[1], die besagt, daß das Fest gefeiert werden solle „cum duobus cantoribus, septem campanis et in organis". Aber auch in dem Text der von Moser zitierten Eintragung heißt es im weiteren Verlauf, bei der Verteilung der Gelder an die Teilnehmenden, eindeutig: „quatuor solidi cantoribus, decem solidi organistae".

Offenbar hat Moser überhaupt übersehen, daß außer der von ihm erwähnten Jahrestagstiftung das Seelbuch noch zahlreiche andere, gleich oder ähnlich lautende Eintragungen enthält, deren älteste auf das Jahr 1333 zurückgeht. Dabei werden, synonym, zur Bezeichnung der musikalischen Ausgestaltung der Feste folgende Ausdrücke verwendet[2]: „cum duobus cantoribus in organis", „cum duobus in organis", „cum duobus cantoribus et in organis", „cum duobus cantoribus, in organis", „cum organis et aliis sollemnitatibus", „cum duplici officio et cantu organico" oder auch nur „solenniter et in organis". Zunächst könnte man zwar daran denken, daß mit diesen verschiedenen Ausdrücken verschiedene Aufführungspraktiken angedeutet werden sollen, allein es ist stets dasselbe gemeint und zwar, allgemein gesagt: „Gesang und Orgelspiel." Das geht, wie in dem von Moser zitierten Beispiel, meist aus dem weiteren Verlauf des Textes hervor, der, bei der Verteilung der Präsenzgelder, stets „die Sänger" und „den Organisten" erwähnt (die höhere Entlohnung des Organisten erklärt sich daraus, daß in dieser Summe die Beträge für die Kalkanten, zumindest zwei, inbegriffen sind), dann aber auch

[1] Sie lautet (Busch, *Jüng. Seelbuch* S. 480): *cum duobus cantoribus, septem campanis et in organis solempnizari.* Das ist aber nicht nur ein Beweis, daß Moser mit seiner Übersetzung ein Irrtum unterlaufen ist, sondern es geht auch daraus hervor, daß die Formulierung *cum duobus cantoribus in organis* nicht unbedingt die Ausführung einer liturgischen Komposition durch zwei Sänger und die Orgel andeuten muß. Sie kann auch so verstanden werden, daß die beiden Sänger und der Organist einander respondieren oder überhaupt zu ganz verschiedenen Zeitpunkten innerhalb des liturgischen Ablaufes als „Solisten" mitwirken sollen (vgl. dazu was weiter unten im Text S. 207 f., sowie S. 209, Anm. 1–3, mitgeteilt wird). Ferner lehrt sie uns, daß Klarheit in jedem einzelnen Falle nur durch weitere zeitgenössische Angaben, wie sie etwa der *Karsthanns* oder die noch zu erwähnenden *Consuetudines* bieten, erreicht werden kann. Letztlich zeigen diese „Doppel-Formulierungen" aber auch, wie notwendig es wäre, den Text des *Jüngeren Seelbuches* mit der Originalfassung des *Älteren Seelbuches* zu vergleichen, da selbstverständlich Irrtümer oder Umdeutungen bei der Umschrift nicht ganz ausgeschlossen erscheinen.

[2] Vgl. bei Busch (*Jüngeres Seelbuch*) die Seiten: 69 (395) 77, 160, 165, 215, 237, 239/40, 271, 293, 311, 320, 323, 326, 334, 343, 347, 348, 362, 366, 385, 391, 395, 403, 420/21, 427, 430, 440, 443, 446/47, 480, 489, 494, 496, 500, 501, 519, 534, 538, 551, 572, 584, 592, 595, 609, 632, 635, 647 und 652. Dabei weist u. a. die Stiftung auf S. 362 den interessanten Wortlaut auf: *cum duobus cantoribus. in organis et omnibus aliis duplicibus festivitatibus consuetis,* der hinsichtlich der Mitwirkung der ganzen Kantorei, der Schüler und der Ausführung der Gesänge in ein- bzw. mehrstimmiger Form ganz bestimmte Rückschlüsse erlaubt. Ganz besonders wichtig in diesem Zusammenhang ist der Erlaß des Rates zu Parchim vom 6. Juli 1307 (*Mecklenburger Urk.-Buch* V, S. 343 ff., Urk. Nr. 3172), der tiefe Einblicke in den Aufbau der Kantorei *(maiores et pueri de maiori et minori cantu)* gestattet wie in die Verteilung der Aufgaben an den einzelnen Festtagen.

aus der wahllosen Verwendung dieser Termini bei der fast immer zweimal erfolgten Eintragung ein und derselben Jahrestagsstiftung (einmal anläßlich des Jahrestages des Stifters und einmal am Tage des gestifteten Festes).

Offenbleiben mußte auf Grund dieser Eintragungen zunächst die Frage, was denn nun eigentlich unter „Gesang und Orgelspiel" zu verstehen sei. Bei der Suche nach zeitgenössischen Dokumenten, die hierüber näheren Aufschluß geben könnten, stieß der Verfasser auf Quellen, die anscheinend von der musikwissenschaftlichen Forschung noch nicht beachtet worden sind, die sogenannten „Consuetudines" der Dom- und Stiftskirchen. Diese „Consuetudines", Bücher, bzw. mehr oder weniger umfangreiche Erlasse, die das liturgische Brauchtum fixieren, stellen jedoch nächst den Musikhandschriften die wichtigsten Dokumente dar, die uns überliefert wurden. Sie sind nicht nur für ein tieferes Eindringen in die mittelalterliche Liturgie und ihre örtlichen Sonderheiten unentbehrlich, sondern auch für die Geschichte mehrstimmigen Musizierens im mittelalterlichen Deutschland. Denn hierzu wie zur Geschichte des Orgelspieles und der Einbeziehung der Orgel in die Liturgie enthalten die „Consuetudines" Angaben, wie sie in dieser Vollständigkeit sonst nirgendwo in zeitgenössischen Quellen gegeben werden.

Für Speyerer Kirchen konnte ein „Liber consuetudinis" bisher noch nicht wieder aufgefunden werden. Für den Fall, daß hier ein unwiederbringlicher Verlust vorliegen sollte, wären als Quellen, die die Verhältnisse in Speyer am besten beleuchten könnten, zweifelsohne zu betrachten der „Liber consuetudinis" der Stiftskirche in Neustadt a. d. Weinstraße [1], der des Mainzer Domes [2], der des Augustiner-Chorherrenstiftes in Landau [3] und vermutlich auch das „Directorium chori" des Stiftes St. Mariengreden in Mainz [4], Quellen, deren

---

[1] Vaticana, Pal. lat. 585 S. XXVIII[a]–XXXIII[b], 1425 von dem Stiftsdekan Ludwig von dem Busche abgefaßt. Prälat Dom. S. S. Alban Haas in Neustadt a. d. Weinstraße, dem diese Mitteilung zu danken ist, war so liebenswürdig, dem Verf. während der Drucklegung dieses Beitrages eine für ihn in Rom gefertigte Übersetzung dieser *Consuetudines* zur Einsichtnahme zur Verfügung zu stellen und gleichzeitig mitzuteilen, daß er in dem 1382 angelegten Seelbuch (f. 61[r]) noch eine auf das Jahr 1380 zurückgehende Stiftung für das *Festum Translationis Trium Regum* gefunden hat, bei der der Stifter verfügte: „et debet cantari in organis in primis et secundis vesperis et in missa." – Aus den *Consuetudines* selbst geht hervor, daß diese sich „an das Beispiel der Domkirche zu Speyer halten", aber „viele Gewohnheiten und Regeln des Chores der Speierer Kirche, die nur schwierig oder wegen der geringen Zahl der Personen unseres Stifts gar nicht eingehalten werden können" übergangen worden sind (S. XXVIII[a]). Indessen wird auch hier hinsichtlich der Messe festgelegt: „Jedoch bei den Festen ‚duplex' wird die Orgel ertönen" und im bezug auf die Vesper heißt es: „An den Hohen Festen dagegen wird man die Orgel spielen" (S. XXIX[a]).

[2] *Fundationes et consuetudines eccl. cath. Mogunt.* von 1362–1511 (Hs. in der Bibl. des Priesterseminars in Mainz).

[3] *Statuta eccl. colleg. BMV,* abgefaßt nach 1482 (Karlsruhe, Landesbibl. Hs. Nr. 663).

[4] *Directorium chori eccl. colleg. BMV ad gradus* (Stadtbibl. Frankfurt a. M.).

Einsicht dem Verf. leider noch nicht möglich war[1]. Doch können darüber hinaus, wie Stichproben ergaben, zur Deutung bestimmter, in Speyer begegnender Termini auch die „Consuetudines" von deutschen Domstiften herangezogen werden, die außerhalb des Raumes am fränkischen Oberrhein liegen, da deren Angaben über die musikalische Gestaltung der höchsten Feste wie der Duplex-Feste, zumindest in entscheidenden Punkten, denen des „Karsthanns" nicht widersprechen.

Um also den Ausdruck „cum duobus cantoribus in organis" etwas näher zu bestimmen, kann durchaus auf die „Consuetudines" des Hamburger Domstiftes von 1336 zurückgegriffen werden, die in einer mustergültigen Neuausgabe vorliegen[2]. Sie lehren uns, daß die Orgel damals folgende Verwendung in der Liturgie fand:

1. als Soloinstrument:

De festo pasche: In stacione incipietur in organis „Sedit angelus". In reditu ad chorum dicetur in organis „Nolite metuere". [So alle Sonntage bis Himmelfahrt.]

De festo ascensionis: In reditu ad chorum responsorium „Ite in orbem" cantabitur in organis.

De festo corporis Christi: In reditu ad chorum cantabitur responsorium „Melchisedech" in organis.

De assumpcione s. Mariae: In reditu ad chorum dicetur in organis responsorium „Super salutem".

De nativitate Mariae: In reditu ad chorum [dicetur] „Felix namque" in organis.

De festo nativitatis Christi: Item in die nativitatis Christi, dicta collecta ad vesperas, incipietur responsorium „Lapides torrentes" in organis. Item in die s. Stephani ad vesperas omnes sacerdotes civitatis vicarii cappellani et officiantes convenient. Qui, finita collecta vesperarum, cum eorum espicopo infulato casulas induent et cum reponsorio „Vox tonitrui" in organis cantando ad ecclesiam descendent ibidem stacionem facturi, sicut de precedentibus vesperis per omnia est expressum . . . Ad missam cantabitur sequencia in organis „Letabundus".

2. zur Begleitung des Chores:

De festo nativitatis Christi: [Stacione facta] ascendatur ad chorum cum responsorio „Verbum caro" in organis et per chorum cantando, et postea in choro tropus inchoetur.

De nativitate Marie: In stacione dicetur in organis et per chorum „Botrus Cipri".

---

[1] Vermutlich ebenfalls mit Nutzen zu befragen wären noch folgende Handschriften: *Liber animarum* des Mainzer Domes, der vom 14. Jh. bis in die Jahre um 1530 reicht (2 Exemplare im StA Würzburg, 1 Exemplar i. d. Bibl. d. Priesterseminars in Mainz), der 1384 begonnene *Liber fraternitatis* d. St. Viktorstiftes in Mainz (StA Darmstadt, Hs. 276) und das *Seelbuch* dieses Stiftes (Pfarrarchiv Weißenau).

[2] *Hamburger Urk.-Buch* Bd. II, Urk.-Nr. 1024, S. 798 ff.

3. im Wechsel mit dem Chor:

De assumpcione s. Mariae: In stacione cantabitur antiphona „Tota pulchra es" in organis et per chorum alternatim usque ad „Surge propera", quod cantabunt aliquot pueri in ambone.

De festo nativitatis Christi: Postea [nach dem „Benedicamus"] in stacione dicetur completorium cum ymno in organis cantando et inter quemlibet versum „Nunc dimittis" cantabit totus chorus morose et alta voce „Magnum nomen Domini Emanuel" et ad preces sollempniter cantabitur responsorium „In pace in id ipsum„ cum versu „Si lumen" discantando. Conpletorio dicto, ascenditur ad chorum cum responsorio „Verbum caro" in organis et per chorum alternatim dicendo.

4. im Wechsel mit Solisten und Chor:

De festo nativitatis Christi [In die s. Stephani]: Ad missam episcopus, canonici dyaconi et subdyaconi cum aliis maioribus scolaribus iterum dalmaticis et subtilibus induentur et stabunt in superiori parte chori ante altare missam sollempniter decantantes, sic quod ipsi unum versum, chorus secundum et organa tercium versum alternatim decantent. In fine misse cantabunt omnes simul „Ite, missa est". . . . Ad matutinas omnes convenient et easdem sollempniter decantabunt, nonum responsorium „Vox tonitrui" in medio chori discantando.

Zu den gleichen Ergebnissen gelangt man, wenn man die wenigen, bisher veröffentlicht vorliegenden Nachrichten zu anderen deutschen Dom- und Stiftskirchen überprüft, die Statuten des Kapitels von S. Sixti in Merseburg[1], die in dieselbe Zeit zurückreichen, die Conradinischen Statuten des Bautzner Domkapitels von 1372[2], die Anordnungen Bischofs Ulrich von Ratzeburg für

[1] *Urk.-Buch des Hochstiftes Merseburg* I, bearb. v. P. Kehr, Halle 1899, S. 959 ff. Besonders wichtig der Abschnitt *De cultu divino* (S. 967), in dem es u. a. heißt: *In feriis non fiat magnus clamor. In summis festivitatibus legetur et cantetur solempnius et caveat quisque mutacionem vocalium in cantando et legendo . . . In missa vero organista cantabit in organis introitum misse Kyriel[eyson] et intra Graduale et Alleluia cantetur per chorum solum, deinde organista cantabit symbolum solus et eciam offertorium solus propter dominos qui tunc legunt missas, quod pauci solent esse in choro. Demum Sanctus paulatim cum choro, alternatis vicibus, finito „Benedictus", organista continuabit melodiam in organis, quousque decanus sive celebrans sit paratus ad „Pater noster", ad cantandum . . .*

[2] P. Stobe, *Gesch. d. Orgelbaues in Sachsen,* Der Kirchenchor XI, 1900, S. 81, führt dazu folgendes aus: „Die Conradinischen Statuten des Bautzner Domkapitels von 1372 lassen im Offizium cantoris (§ 17) keinen Zweifel, daß man zu gewissen Zeiten die Gesänge nach der Lektion ‚per organa' begann. Außer dem Gloria wurden hie und da auch andere Teile der Messe wechselweise musiziert, der Gottesdienst aber dadurch ungebührlich in die Länge gezogen. Um dies zu vermeiden, half man sich damit, einige Abschnitte nicht erst vom Chor nachsingen, sondern gleich während der Orgelspiele mit leiser Stimme rezitieren oder auch von einem Sänger allein singen zu lassen, weshalb sich eben in den Meißner Urkunden 1362 der Ausdruck ‚unus grossus, si bene cantaverit, rectori scolarium' oder 1369 ‚pro cantante in organis' vorfindet. Man ersieht daraus, daß sich diese Einrichtungen fast ganz mit den Vorschriften decken, welche das Caeremoniale Episcoporum im Laufe der Jahrhunderte für den katholischen Gottesdienst aufgestellt hat." – Die Originale der von Stobe benutzten Quellen konnten noch nicht verglichen werden, so daß sich nicht sagen läßt, ob seine Schlußfolgerung wie seine Behauptung des

einen Gedächtnisgottesdienst an seinem Todestage von 1202[1], die Stiftung einer Feier zur Oktav von Mariae Geburt in Osnabrück vom Jahre 1280[2], das Testament des Domprobstes Gottfried von Güstrow vom Jahre 1293[3], die Bestimmungen über die Aufgaben des Sukzentors in Soest vom Jahre 1207[4], die Feststiftungen in Wetzlar von 1302 und 1325[5], wobei zu beachten ist, daß ein Organist in Wetzlar bereits wesentlich früher belegt werden kann[6], und schließlich wird man kaum fehlgehen, wenn man in diesem Sinne die Feststiftungen im Erfurter Marienstift von 1269 und 1327 deutet[7]. Dasselbe gilt, obgleich der früheste Orgelbau erst für 1353 nachgewiesen werden kann[8],

---

„Singens in die Orgel" aufrechterhalten werden können. Da jedoch seine an der gleichen Stelle gegebene Interpretation der Ratzeburger Urkunde von 1282 (NA: *Mecklenburger Urk.-Buch* III, 1865, S. 54, Urk. Nr. 1635) einwandfrei ist, darf man Stobes Ausführungen wohl unbedenklich akzeptieren.

[1] *Mecklenburger Urk.-Buch* III, 1865, S. 54, Urk. Nr. 1635: . . . *quatenus in summis dumtaxat sollempnitatibus, cum summum „Gloria in excelsis" cum organis decantatur, ipsa verba alternatim cum organis duabus vicibus repetatis, insonantibus organis „Quoniam tu solus sanctus", vos eundem articulum resonetis, item prosequentibus organis hunc versiculum „Tu solus dominus", decantando ipsum repetatis; modulantibus organis: „Tu solus altissimus, Jhesv Christe", idem et vos respondendo cantetis. „Cum sancto spiritu" et cetera, que secuntur, sicut moris est, tantum per organa compleantur.*

[2] *„Ut deinceps octave nativ. S. Mariae Virg. in cantu, indumentis, candelis, organis et campanis in nostra ecclesia ita solemnis habeantur"* (nach W. Berning, *Das Bistum Osnabrück vor Einführung der Reformation (1543)*, Diss. Freiburg i. Br., Osnabrück 1940, S. 110, Anm. 94).

[3] *Mecklenburger Urk.-Buch* III, 1865, S. 502/03, Urk. Nr. 2221. Nachdem zuerst von den Geldmitteln gesprochen wird *in subsidium ad organa comparanda* heißt es dann: *Dies uero Bartholomei . . . peragetur, duobus cantoribus, ut moris est in festiuitatibus obseruatis, sequenciam „Celi narrant" sollempniter decantando.*

[4] *Westfäl. Urk.-Buch*, Münster 1847 ff., VII 2, Urk. Nr. 2064: *Tres marcas dabit succentori, qui cum scolaribus chorum frequentet et scolas corales corrigat, organorum curam gerat et ea conservet studiose.*

[5] *Sollempniter et in organis peragendis* sind die sieben Feste Annunciat. BMV, Conversionis b. Pauli, Nazarii, Katherine, Mar. Magdalene, Agnetis und Margarete (28. Febr. 1302) . . . *quod festum s. Crucis exaltationis cum organis sollempniter peragatur* (1. Apr. 1325). Vgl. Gudenus, *Cod. dipl. V*, 1768, S. 107 ff.

[6] Ein Organist „Magister Hildebrandus, vicar. eccl. Wetflariensis" ist urkundlich von 1287–1308 nachweisbar (*Urk.-Buch d. Stadt Wetzlar* I, 1911, Urk. Nr. 654, und II, 1943, Urk. Nr. 154, 173, 176, 219).

[7] Am 2. Aug. 1269 verpflichten sich Abt und Konvent des Klosters Georgenthal dem Marienstift jährlich eine bestimmte Summe zu zahlen, *ut peragat singulis annis solempniter festum b. Bernhardi cum novem lectionibus et sua hystoria sollempni pusaltione et organorum cantu ad missas et ad utrasque vesperas, sicut hactenus facere consuevit in festivitate b. Lamberti*, und am 13. März 1327 wird verfügt, daß *in festo b. Erhardi . . . pulsabitur cantabona et cantabitur in organis* und ebenso *in festo s. Bartholomei* (*Urk.-Buch d. Erfurter Stifter und Klöster* I, S. 245, Urk. Nr. 412 u. S. 738, Urk. Nr. 1314).

[8] *Item magistro Tilmanno pro salario de organis factis 48 scutos facientes 28 marcas* usw. (Stiftsarchiv Xanten, Kellereirechnung Bl. 79 b nach frdl. Mitteilung des inzwischen verstorbenen Archivrats Dr. Carl Wilkes, auf dessen Studie *Von der Musikpflege am Stift Xanten*, Der Niederrhein XVIII, 1951, S. 55 ff., nachdrücklich

zweifelsohne auch für das Kollegiatstift St. Viktor in Xanten[1], woraus wiederum, da Xanten ein Archidiakonat des Erzbistums Köln war, weitgehende Rückschlüsse auf die Verhältnisse in Köln selbst gezogen werden dürfen[2].

Da nun fast alle diese Erlasse den bezeichnenden Vermerk enthalten „sicut moris est", womit ein schon seit längerer Zeit geübter Brauch angedeutet wird, und andererseits auch in den Bestimmungen des Erzbischofs Gerhard von Bremen über die Aufgaben des Kantors (vor 1. Sept. 1244[3]) kein Hinweis dafür vorliegt, daß es sich bei dessen Pflichten, nämlich der Sorge um Instandhaltung der Orgel und Bestellung eines Organisten, der aus dem Kantoreivermögen zu besolden war[4], um irgendeine Neuerung handelt, so darf daraus der Schluß gezogen werden, daß wohl zumindest seit der Wende des 12. Jahrhunderts die mehrstimmige Ausführung bestimmter Gesänge wie die Einbeziehung der Orgel in die liturgischen Aufgaben des Chores an den höchsten Festen und dann auch an den Duplexfesten etwas durchaus Selbstverständliches war und in der oben angedeuteten Weise geschah.

---

hingewiesen sei). Zu den Verhältnissen am Niederrhein vgl. neuerdings G. Pietzsch, *Organisten, Orgelbauer und Orgelmusik am Niederrhein vor der Reformation,* Der Niederrhein, Jg. XXIV, 1957, S. 72–74.

[1] Dort wurde bereits 1247 das Amt des Kantors in das des *maior cantor* und das des *minor cantor* geschieden. (*Das Erzbistum Köln, Archidiakonat von Xanten, 1. Teil, Der Germania sacra 3. Abtlg. 1. Bd., 1. Teil,* bearb. von W. Classen, Berlin 1938, S. 72). Dieser Ausdruck, dessen Herkunft bisher noch ungeklärt ist und der bis jetzt erstmalig durch die Xantener Urkunden belegt werden kann, begegnet wieder in dem Parchimer Ratserlaß von 1307 (*Mecklenburger Urk.-Buch* V, Urk. Nr. 3172), der bei den am Gottesdienst mitwirkenden Sängern unterscheidet zwischen *maiores et pueri de maiori et minori cantu.* Ebenso bestimmen die Hamburger *Consuetudines* von 1336 (*Hamburger Urk.-Buch,* Bd. II, Urk. Nr. 1024): „[Rector scolarum] statuet unum de sociis suis ad maiorem cantum et unum ad minorem cantum et unum ad ymnos cantandum." Der volle Text dieser Urkunden läßt keinen Zweifel darüber, daß, wie auch schon der Herausgeber des Hamburger Urkundenbuches vermutet, mit *maior* der mehrstimmige Gesang und mit *minor* der einstimmige Choral gemeint ist. Das aber wiederum weist auf eine reich entwickelte Pflege mehrstimmiger Musik in Xanten, Parchim und Hamburg zwischen 1247 und 1336 hin. Übrigens scheint sich diese noch wenig beachtete Unterscheidung lange gehalten zu haben. Noch 1507 erwähnen die Konstanzer Protokolle unter den acht bepfründeten Sukzentoren *vier succentores minores* (M. Krebs, *Die Protokolle des Konstanzer Domkapitels,* Zs. f. Gesch. d. Oberrheins. Bd. 103, N. F. Bd. 64, 1955, S. 75, Nr. 2898).

[2] Als ältester Orgelbauer in Köln ist bis jetzt ein *magister Johannes organarius* bekannt geworden (Merlo, *Kölner Künstler*). Zweifelsohne ist aber der Orgelbau in Köln wesentlich älteren Datums. Es erscheint auch unglaubhaft, daß weder dieser noch ältere Orgelbauer nicht genauer bestimmt werden könnten. Eine erste, sehr kursorische und unvollständige Durchsicht gedruckter Quellen zur Geschichte Kölns förderte umfangreiches Material zutage.

[3] O. H. May, *Regesten der Erzbischöfe von Bremen* I (787–1306), Hannover 1937, Regeste Nr. 966.

[4] H. Müller, *Das Bremische Domkapitel im Mittelalter,* Diss. Greifswald 1908, S. 42/43.

Interessant ist ferner, daß immer, wenn von den Sängern gesprochen wird[1], die Zweizahl, wie in Speyer[2], auftaucht. Daraus darf wohl geschlossen werden, daß, obwohl als Vergleichsmaterial hauptsächlich der bei den hohen

[1] So auch in den Hamburger *Consuetudines* von 1336. Man vergleiche die folgenden Stellen:

De festo nativ. Christi: . . . Finito responsorio [scil. „Hodie nobis"] sine versu et duobus scolaribus in medio chori stantibus et ympnum „A solis ortus" incipientibus processio descendat de choro.

De festo purificationis: . . . In stacione cantabitur antiphona „Responsum", cuius finales duo cantores in ambone cantabunt . . .

De festo pasche: In stacione incipietur in organis „Sedit angelus". Duo cantores in ambone cantabunt „Crucifixum in carne".

De festo ascensionis: Quo finito [scil. „Dominus in Syna"], duo cantores in ambone incipient „Ascendo ad patrem meum", et tunc ymago resurgentis trahatur sursum ad testudinem. Postea chorus cantet antiphona „O rex gloriose". Qua dicta, duo vicarii cappis induti in ambone cantabunt antiphona „Viri Galilei".

[2] So heißt es im *Karsthanns* zu St. Severini (Ausgabe Siebert, a.a.O., Fahne 97): *. . . und darnoch sol man messe singen von unser lieben frouwen mit der orgeln und mit zween senger. In die palmarum* heißt es (bei K. Preisendanz u. O. Homburger, *Das Evangelistar d. Speyerer Domes*, Leipzig 1930, S. LI): *. . . so sollen zwen von den stifften den ympner singen: Magnum salutis gaudium* und später *Item die stifft sollent das Graduale singen vff dem lettener vnd der selben sollent sin zwen.* Ebenso *In vigilia Pasche* (ebd.): *. . . vnd dar noch sollent zwen schuler singen: „Inventor rutili etc."*. Auch die anderen Angaben im *Karsthanns* über die Verwendung der Orgel decken sich mit denen der oben zitierten Quellen. So heißt es:

In vigilia nativ. Christi: . . . und man singet mit der orgeln [bei der ersten Vesper] und ebenso *in der dritten messe: . . . man singet mit der Orgel* (Ausgabe Siebert, Fahne 33/34).

In die S. Stephani: Und der Bischof singet die messe mit ein Cappellan und man singet uf der orgeln (ebda. Fahne 35). Dasselbe gilt für den Tag *S. Johannes Evangelista* (ebda.), *In circumcisione Domini* (während der Vesper und der Messe, ebda. Fahne 37), *In festo Epiphanie domini* (ebda. Fahne 38), *In festo purificationis* (ebd. Fahne 40), an *Sabbato ante Septuagesimam* und an *Dominica septuagesimae: und man singet uf der Orgeln und hat man nun letzten,* bzw. *und man singet in Organis in der Vesper und nit me dan bis Ostern* (ebda. Fahne 41).

Dann heißt es wieder:

In die pasche: Item die Orgeln hebet an das Kyrie eleison (ebda. Fahne 55);

In die pentecostes: Und wan die None uskommet, so sol man singen die Antiffen „Accipite Spiritum Sanctum" . . . und darnoch singet man den ymner mit der orgeln: Veni creator spiritus und darnoch das Respons: Apparuerunt apostolis (ebda. Fahne 63).

In festo corporis Christi: Wenn man wieder in den Dom kommt [d. h. nach der Prozession] . . . sollent die senger anheben: Hinc manna verum und man soll nit knye; man singe dann Ora virgo nos, so sol man knuwen, und darnoch sollent die senger anheben: Te deum laudamus, wan da us ist so sol die Orgel singen: Homo quidam und wan die Orgeln de verse singet, so geet man uf des Dumprobstes syten in den chore (ebd. Fahne 67);

In Octava corporis Christi: und man singet in Organis (ebda. Fahne 68);

In festo Assumptionis gloriosae virginis Mariae: . . . und wann die procession in das monaster komet, so soll die orgeln anheben das Respons: Super salutem et omnem pulchritudinem, und wan die Orgel den verse singet, so soll die procession uf des Dumprobstes syten in den chore geen (ebda. Fahne 71);

In die dedicationis ecclesiae Spirensis: und wan die procession in das monastar komet, so hebet die Orgeln ane das Respons: Benedic Domine etc. (ebda. Fahne 73);

In festo s. Barbarae: man singet uf der orgeln (ebda. Fahne 76).

Festen geübte Brauch und nur gelegentlich die bei den Anniversarienstiftungen beobachteten Gepflogenheiten herangezogen werden konnten, doch auch die in den Speyerer Quellen überlieferten Jahrestagstiftungen musikalisch so gestaltet wurden, wie es die Hamburger „Consuetudines" berichten.

Es wurde bereits angedeutet, daß, gegenüber den Nachrichten zum Orgelspiel, dokumentarische Belege zu den Orgelbauten erst aus verhältnismäßig später Zeit bekanntgeworden sind. Die bis jetzt noch immer früheste Nachricht ist die aus dem Jahre 1450, derzufolge ein Orgelbaumeister Hermann die nach dem angeblichen Dombrand von 1400 schadhaft gewordene Orgel reparieren sollte, infolge Unachtsamkeit aber ein Großfeuer verursachte, das den Dom und die Orgel völlig verwüstete[1]. Woher diese Nachricht stammt, konnte bis jetzt, allen Bemühungen zum Trotz, ebensowenig festgestellt wie nähere Angaben über den schon reichlich sagenhaft gewordenen Orgelbauer Hermann gefunden werden. Dagegen konnte als Erbauer der nächsten großen Speyerer Domorgel, im Jahre 1454, anstelle des irrtümlich eingeschmuggelten Hans Sax aus Nürnberg nun hoffentlich endgültig der Nürnberger Meister Friedrich Stuchs ermittelt werden[2], der nach einem Brief des Nürnberger Rates vom 20. Sept. 1453[3] an das Domkapitel in Speyer „in diesen lannden hoch berumpt vnd belobt" war, „als des auch die Meisterlichen stuck groß vnd clein durch in gemacht zewkniss seiner Meisterschafft geben".

Obwohl, wie bereits erwähnt, der Dom damals drei Orgeln besaß und von den übrigen Kirchen zumindest das 1468 wiederhergestellte St. German- und Moritzstift zwischen 1468 und 1471 eine neue Orgel erhalten haben muß, da dessen 1471 abgefaßtes Statutenbuch (StA Speyer, Hochstift Speyer, Act. 862, f. 40–46) die Errichtung eines Organistendienstes und dessen Bestätigung belegt sowie den Organisteneid enthält, konnte bis jetzt nichts über die Erbauer dieser Orgeln ermittelt werden. Von 1454 bis zum Jahre 1501 schweigen die Quellen vollständig. Von diesem Zeitpunkt bis zum Jahre 1529 fließen sie dann verhältnismäßig reich.

---

[1] Die besten Darstellungen dieser Ereignisse bei J. Geissel, *Der Kaiserdom zu Speyer,* Mainz 1828, Bd. I, S. 250–257, Bd. II, S. 1–8, und B. Hafen, *Der angebliche Brand des Domes zu Speyer im Jahre 1400,* Kaiserdom und Liefrauenmünster zu Speyer, Speyer 1930, S. 28–38.

[2] G. Pietzsch, *Gedanken zu einer pfälzischen Musikgeschichte,* Pfälzer Heimat VII, 1956, S. 8, Anm. 33, und danach ausführlich bei J. E. Gugumus, *Der Erbauer der großen Speyerer Domorgel vom Jahre 1454,* Arch. f. mittelrhein. Kirchengesch. VIII, 1956, S. 371–376. Wer den Hans Sax „erfunden" hat, der sich trotz der schon 1860 erfolgten richtigen Darstellung des Sachverhaltes durch J. Bader (*Beitr. z. Kunstgesch. Nürnbergs,* I, Bd., Nördlingen 1860, S. 33) bis in die neuesten Darstellungen hinein behauptete, konnte allerdings auch von Gugumus nicht mehr nachgewiesen werden.

[3] StA Nürnberg, Briefbuch Nr. 24 (1453/54), p. 44. – Auf p. 100 ein zweites Schreiben des Nürnberger Rates in dieser Angelegenheit. Beide Briefe gedruckt bei Gugumus, a. a O., S. 374/75.

Ingeborg Rücker (a. a. O.) hat zuerst auf die Bedeutung der Domstiftsprotokolle im General-Landesarchiv in Karlsruhe aufmerksam gemacht, leider aber nur weniges daraus veröffentlicht. Aus Gründen der Raumersparnis kann hier nur der entscheidende Wortlaut des Originales, dafür aber aller Eintragungen, gegeben werden.

GLA Karlsruhe, DP 10929, enthält folgendes:
f. 64v (21. Juli 1501) *Antreffen die reformation der orgeln, sind deputiert* [der Kustos, der Kantor u. 2 Domherren].
f. 94v (14. Dez. 1501) wird beschlossen *den Schnecken by der cleinen orgeln zu geschigklickeit der gestuls Im crutzchor abbrechen zu lassen.*
f. 99v (20. Jan. 1502) *Ist reformirung halber der Orgeln schlossen das man zuuor nach einem guten Organisten forschung haben* und da *einer zu Maintz sey soll man den fabricameinstern beuelhen denselben zubeschriben.*
f. 114r (18. April 1502) wird beschlossen *mit den zweyen Organisten zu reden vnnd iren abschide zu geben. Vnnd das man Innen zwen gulden schencken solt.*
f. 132r (27. Juli 1502) *Antreffen die Orgeln zu machen Ist solchs* [dem Dechant u. Kustos] *beuolhen worden.*
f. 165v (20. Jan. 1503) *Innsachen der Incorporation zwayer Vicarien fur ein Notarium Capitulj vnnd Organisten zu Incorporirn* [sind] *deputiert worden* [der Kustos, der Kantor u. ein Domherr].
f. 185v (27. April 1503) Conrad Maintzer, Dechant an St. German, will eine Vikarie dem Domstift zur Verfügung stellen, *die man der fabrica zu der Orgel Incorporirn wil.*
f. 186r (27. April 1503) Wenn diese Vikarie *der fabrica zu der Orgel Incorporirt* wird, so beansprucht die Dechanei Entsprechendes für sich. Verhandlungen darüber sollen gepflogen werden.
f. 200v (28. Juli 1503) *Achtung vnd erforschung nach einem gutten organisten zu haben vff das der stifft mit versorgt mog sein haben mein hern beschlossen.*
f. 226r (2. Jan. 1504) Der Dombaumeister meldet *des orgelmechers Husz sy Ime vfgesagt hab kheins Wer Ime Her Michael Rustis [?] sel. Husz gelegen DarIn zu ziehe.* Es wird dem *orgelmecher angezeigt her Walther Vilwels Dhomhern husz zubesichtigen.*
f. 233r (20. Jan 1504) *Der Orgelmecher begert an myn Herren Ime frucht zulyhen.*
f. 245v (26. März 1504) *des malers halben beschlossen farbe zu der orgeln zu besteln zu Franckfurt.*
f. 248r (16. April 1504) *Meinster Hans Schryner anbracht Myn hern vast nutz were die orgel vnd gerust hie nieden zu malen.*
f. 255r (Mai 1504 Sabatho post Inuent. S. Crucis) *Meinster Hans Ernst Schryner furwandt Als er anfenglich myn Hern zugesagt hab, Zu eyner nemlichen Zyt die orgeln zu machen, hab Meinster Wolfgang der orgelmecher Ime mer arbeit angeben dan Ime mit erst verdingt, daran er vlyszlich gearbeit mit vieln knechten vnd nach heyt Zu tag arbeite endlichen Beclag sich nit destmynder gemelter Meinster Wolfgang also er geb Ime verhindernusz . . . Begert an myn hern Meinster Wolfgangen zu fridden machen. Zum andern hab er angefangen vfzuschlagen vnd min hern anbracht nutz zu syn die orgeln zu malen deszhalben Ime khein bescheit worden ect.*
f. 273v (6. Aug. 1504) Der *Schryner hat vrlaub behalten . . . In das Bad zu ziehen.*
f. 292v (5. Nov. 1504) Der Fabrikmeister meldet *die fabrica hat khein gelt So beger des organisten verlaszne witfraw gelt.*
f. 295v (18. Nov. 1504) Der Schreiner begehrt Geld für besondere Arbeiten, die er im Kreutzchor geleistet hat. *Ist geantwort myn hern wollen deputirn den Crutzkor vnd die Orgel zu besichtigen.*
f. 310v (20. Jan. 1505) Der Domscholaster soll ein *Juramentum organiste* ausarbeiten.
f. 312r (1505 Martis post convers. s. Pauli) *Der organist begert sich in possession komen ze lassen etc.* Da das *Jurament* noch nicht fertig war, *Ist beslossen fidem von Ime zu empfahen.*
f. 314r (11. Febr. 1505) Dem *distributor presentiarum* wird befohlen *dem organisten sin presentz so er verdienen werd Zu geben.*

f. 331v (26. April 1505) *Thomscholasticus anbracht Als Meinster Arnolt von heidelberg die orgel probirt hette So melt er, das wol etlich gebrechen an der orgel wern die er befun[den] vnd khunt doch nit eigentlichen sagen wo oder an welchem ort es eigentlich sy. Am andern begehrt er von wegen Andreas Reem des organisten damit er dester vlysziger studirn mocht Inen des chorgangs zu fryen dwyl er In studio sy Ist solichs vsgeschlagen worden.*

f. 332r (26. April 1505) Der *Schulmeinster* soll von *Meinster Schryner vnd Orgeller bede schlussel* anfordern und behalten, *so lang es besichtigt wurde.*

f. 332v (6. Mai 1505) *Als meinster Hans der organist vor Capittel erschynen* und mancherlei vorbringen läßt, wird geantwortet: *Als myn hern ein gebresten an der orgeln vermerckt den keyner gethan haben wil, das wer min hern schentlich vnd swer das min hern solichs nit solten lassen besichtigen oder erfarn an wem der geprest sy, Aber min hern mochten lyden das er vnd der schryner also In eynigkeit plieben wern das one noit wer gewesen andern meinster zu beschryben Aber das min hern khein orgelmecher daruff furen lassen solten zu besichtigen wo der gepresten wer wer Inen gar schentlich swer vnd nit Zuthon dan Ir kheiner vrsache sin wolt Auch deszhalb sie nit wolten solichs also In Irrüng steen lassen.*

f. 336r (31. Mai 1505) Mehrere Domherren werden deputiert *antreffen der orgeln.*

f. 336v (31. Mai 1505) *Antreffen der Orgeln haben die wergkmeinster von Meintz vnther andern viel worten . . . zuuersten geben, das die lad nit bestendig sy Vnd auch am stymbwerg Auch hang die lad vnd der stul vor sich.*

f. 337r (2. Juni 1505) *Als meinster Hans der Organist begert hat Meinster Arnolten Zu Heidelberg zu beschicken vnd andere die In syner geding anfenglich gewesen syn dan er Ir herin vast notturftig sy In by syn Meinster Jorgen vnd Meinster Hansen von Meintz der wergkmeinster etc. haben myn Herren solch biet abgeschlagen vzs mancherley vrsachen dan die meinster ein lange Zyt hie plieben sin vnd von min Herren allerdings abgefertigt mit belonung vnd allem andern.*

f. 338v (9. Juni 1505) *Bede Meinster Orgeler vnd Schryner* müssen vor dem Kapitel erscheinen, und es wird ihnen gesagt *Nemlich zu erst gegen Meinster Hansen dem Orgeler So er wythers vndersten wol Zu arbeiten vnd Ime selbs siner kunst halb vertrw Eyn andere lade Zu ryssen machen vnd zu setzen vnd der massen arbeiten vnd vlysz ankeren damit myn hern versorgt sin vnd nachmals khein solche Irrung befunden vnd deßhalb so fer an Inen betreffen ist* [f. 339r] *gnugsam burgschaft thu damit myn hern versichert sin Wythers gegen Meinster Hansen dem Schryner haben min hern solich anmutung gethon Ob min hernen etwas wythers erfunden nachteilig in der orgeln Es sy wo es wol, an stucken fuß oder flugeln, myn herren burgschaft zu thon damit myn herren vnd der stift Ires schadens nachkommen mogen, Vff solichs hat Meinster Hans der schryner sich erpotten burgschaft zu thon . . . Vnd Meinster Hans der Orgeler hat begert Ime zu bedencken zu gonden.*

f. 339r (11. Juni 1505) *Wollen myn herren Meinster Arnolten beschryben.*

f. 341r (19. Juni 1505) Schlick wurde vom Kapitel gehört und in seinem Beisein dem Orgelbauer Hans *vorgehalten burgschaft zu thon anfenglich vor zwo laden, was die vom schryner vf die orgeln zu legen costen Am andern das kein mangel am stymbwerg sy . . . Meister Hans verwilligt burgschaft vor die laden zu thon.*

f. 349r (Juli 1505, ohne Tagesangabe) *Antreffen Andream den Organisten Chorrfry zu halten* wird *verwilligt Inen zu fryen* bei Weiterzahlung der Präsenzgelder *angesehen das solichs ein officium vnd teglich vbung erheischt.*

f. 349r (1. Aug. 1505) Mehreren Domherren *capitulariter beuelh gegeben sampt oder sonderlich daran sin das die orgel vßgefurt werde.*

f. 358v (4. Nov. 1505) *Antreffen die Exempnen [?] des organisten. Lassents myn herren by vorgethaner conclusion plyben.*

f. 362r (14. Nov. 1505) Der Schreiner ist mit der Orgel fertig bis auf das Anhängen der Flügel.

f. 363r (21. Nov. 1505) Der Schreiner übergibt dem Kapitel *eyn quitanz des lydlons vnd verdings syner arbeit.*

f. 408r (14. Aug. 1506) *Meinster Arnolt organist thet relation, als er die nuwe orgell versucht vnd probirt het, sagt da by das die drumetten vnd das hylzen gelecher vnden vß nit zum besten gestimpt.* Der Orgelbauer wendet ein, *es wer nit muglichen zuenderen, dwill das werck mit dem wyndt nit so starck versehen, das die drumetten solten luden als die zu Heydelberg* (Vollständig bei Rücker, a. a. O.).
f. 440v (26. Jan. 1507) *Meinster Arnold Organist anbracht Nach dem er beschick sy worden die orgel Zu examinieren. solichs hat er also mit vleyß gethon Vnnd was Ime misfals dar In gewesen were. het er lassen besseren. vnnd so das werck sin oder sin kosten betreff, het er gut benugens darab. Vnnd ob mein hern wythers das werck versuchen vnnd probiren lassen woltten vnnd so villeicht einer vß vngunst straffen wolt So begert er Inen zubeschicken wolt er genugsam ursach sagen das er nit strafbar were etc. An solichem anbringen haben mein herren gut gefallen gehapt vnnd die vorigen heren deputirt in by sin meinster Arnolds vnd des pfarrers zu sant Jorgen mit meinster Hansen dem Orgelmecher Zu verkhommen was ober das gedieng sy gemacht worden.*
f. 457r (4. Mai 1507) *Vf bitlich angesinnen Her Endres organisten Ine des chorgangs* [zu fryen] wird aufrechterhalten *was furmals in generali auch beschlossen vnd prouisoribus verkunth worden.*

GLA Karlsruhe, DP 10930, enthält folgendes:
f. 80r (12. Aug. 1510) *Als m. gn. her pfalzgraf schriben lassen meister Hansen Orgelmecher gen Heidelberg zuschicken/ seiner g. Orgelwergk Im Sloß zu bessern etc. Als man [?] h. meister Hansen gehort das er hie Zwischen Michaelis vermeynt m. herrn wergk gantz Zufertigen Darauf in h. befolhen sein f. g. Zuschriben ob sin g. lyden mecht Vorzug [?] hie zuuerthun wo des nit sein wil das sin f. g. den meinster alsbald er ußgemacht widder geschickt het etc.*
f. 122r (22. April 1512) Dem Kapitel erscheint es schwer *ein tuglichen Organisten zu bekommen der sich ordiniren ließ vnd darum amouibilis sin solt etc. darumb beredt m. g. h. zubitten vmb andere weg vnd mittel zugedenken als mit Incorporation der pastoreyen In Bingerbruck oder dergleichen dadurch einem organisten mecht geben vnd die Vicary einem andern.*
f. 157v (27. Juli 1513) Der Orgelbauer wird vorstellig wegen des Vesperbrotes für seinen Knecht. Wird bewilligt. So auch in GLA Karlsruhe, DP 10931 f. 75/76. Dort auch eindeutiger der Schlußsatz: *vnnd das er gedecht das wergk forderlich zuenden vnnd auszumachen etc.*
f. 174r (1. Dez. 1513) *Mit Meinster Arnolten vnd meinster hansen Orgelmecher zu handeln nachdem er die Orgel vberantworten will Sein deputirt her walther Dhorn vnd gotzman vnd sollen die fabricameinster die vberbliben materialia von Zin vnd ysen von Ime fordern* (so auch in GLA Karlsruhe, DP 10931 f. 119).
f. 181r (28. Jan. 1514) Anweisung *Meinster hansen Orgelmechers knecht Peter iiij gl. zu schencken* (so auch GLA Karlsruhe, DP 10931 f. 138).
f. 341r (23. Jan. 1519) *Vff Meinster hansens orgelmachers supplication Ime Jars ergetzung zu thun mit kleidt eyn par gulden ader zwey dem werk ider Zeit zu helffen. Sol er besch. vnd mit Ime vberkommen werden wan er in der nehe ist dem wergk ider Zeit zu helffen vmb ein Zimlichs. Doch nit so er mogt erreycht werden wollen m. f. onuerbunden sein etwas zu geben. er sol auch erinnert werden der xxx gulden so man Ime geben meinster Conraten* [Brumann] *zu lernen das wergk zu richten damit man seyn nit bedurff das dan auch nit bescheen.*
f. 359v (März oder April 1520) *Meister Hansen Orgelmacher* für Arbeit an der Orgel im vergangenen Jahr [ein Wort unleserlich] *geben vnd iij fl. die er desßhalben verzert hat her vnd widder hinweg zuziehen.*

GLA Karlsruhe, DP 10933 enthält:
f. 18 (11. Juni 1529) Beschluß auf Empfehlung [Hans Buchners] den Orgelbauer *zu Stuttgartten* [= Hans Schentzer] kommen zu lassen.
f. 32 (3. Juli 1529) Schentzer berichtet, daß die Reparatur der Orgel etwa 200 Gulden kosten würde, *wiewol wo er die allein stimen solt,* würde es zwar billiger

werden, *aber doch nit werhafftig.* Trotzdem bittet man ihn, das Werk noch einmal zu besichtigen, da man gegenwärtig nicht viel Geld anlegen will und zufrieden wäre, wenn die Orgel noch ein oder zwei Jahre gespielt werden könnte.
f. 110 (1. Sep. 1529) *Durch den Fabricka maister ist anzaigt wie der orgelmecher die orgel gefertigt vnd willens sey sich widder hinweg zu thun.* Beschluß *mit dem orgelmecher vberkomen vnd sich mit Ime vergleichen damit er ein andermal destowilliger sei zudienen mynen herren.*

Diese Dokumente lassen, wenigstens für diese Zeit, Speyer geradezu als Zentrum des Orgelbaues am fränkischen Oberrhein erscheinen. Sie sind im Hinblick auf die in die gleiche Zeitspanne fallende Tätigkeit der Domorganisten Andreas Rem, Conrad Brumann und Balthasar Artopaeus (Pistoris, Artocopius = Bäcker, Becker) außerordentlich wertvoll, doch lassen sie trotz ihres Reichtums leider auch noch sehr viele Fragen offen. Weder Leben und Wirken der Orgelbauer, noch Anzahl, Standort und Disposition ihrer Werke können bis jetzt zufriedenstellend beschrieben werden. Fest steht nur, daß die zentrale Figur dieser Orgelbautätigkeit Hans Dinckel war, der, in engster Verbindung mit Arnolt Schlick stehend[1], mehrere Werke für Speyer schuf und auch in Neustadt a. d. Weinstraße, Heidelberg, Hagenau/E., Freiburg i. Br. sowie in einer weiteren Anzahl noch nicht bekannter Orte neue Orgelwerke errichtete. Was dazu auf Grund des hier mitgeteilten neuen Quellenmaterials festgestellt werden kann und welche weiteren Fragen sich daraus ergeben, sei abschließend angedeutet.

Die Schwierigkeiten, dieses Material richtig zu deuten, beginnen sogleich mit den ersten Berichten über die Kapitelssitzungen, in denen man sich mit dem Orgelneubau befaßte. Sie entstehen einmal dadurch, daß die Ausdrücke „Organist" und „Orgelmacher" teils synonym, teils entsprechend ihrer heutigen Bedeutung verwendet werden, zum anderen durch das ziemlich unvermittelte Auftauchen zweier Orgelbauernamen, ohne daß ganz klar ersichtlich wird, in welchem Verhältnis sie zueinander standen, woher sie kamen und ob der zweite Meister das Werk des ersten Orgelbauers fortführen mußte bzw. in

---

[1] Im Hinblick auf Heidelberg und besonders auf Arnolt Schlick dürfte sich eine systematische Durchsicht der Bestände des Oberamtes Bacharach im StA Koblenz vielleicht empfehlen, zumal die u. a. dort aufbewahrten Bacharacher Ratsprotokolle, die „kulturhistorisch interessante Ausbeute gewähren" (K. Theile, *Bilder a. d. Chronik Bacharach's und seiner Täler,* Gotha 1891, S. V, Anm. 1) noch nicht im Hinblick auf Heidelberg genutzt wurden. Auch Virdung war ja in Bacharach bepfründet (B. A. Wallner in KmJb XXIV, S. 87–89). Ausgeschlossen wäre es ferner nicht, daß das ev. Pfarrarchiv in Bacharach, das „etliche alte Kirchenbücher" besitzt (Theile, a. a. O.), noch einige weitere Hinweise zu liefern vermöchte. Wenn auch die Pfarrkirche in Bacharach dem St. Andreasstift in Köln inkorporiert war, so war doch andererseits Bacharach kurpfälzisches Lehen, und die Kurfürsten zu Heidelberg besaßen u. a. das Präsentationsrecht für ihre Heidelberger Hofkapläne auf die beiden Altäre der Schloßkapellen zu Burg Stahleck und Stahlberg, eine Gewohnheit, die durch eine Urkunde Erzbischofs Johann von Trier vom 2. Febr. 1475 erneut konfirmiert wird (frdl. Mitteilung d. StA Koblenz).

welchem Zustande er es übernahm[1]. Bei den Besprechungen, die übrigens sehr langsam in Fluß kamen, hatte man zunächst daran gedacht, einen Orgelbauer aus Mainz zu berufen. Ob man dabei an Hans Tugi gedacht hatte?[2] Unter den beiden Organisten, die am 18. April 1502 ihren Abschied erhalten, sind vielleicht zwei Orgelbauer zu verstehen, deren Gutachten und Vorschläge man gehört hatte. Aus noch unbekannten Gründen scheint man ihnen den Auftrag jedoch nicht erteilt zu haben, denn über ein Jahr später wird erneut beschlossen, nach einem „guten Organisten" Ausschau zu halten (28. Juli 1503). Im Januar 1504 ist dann plötzlich ein Orgelbauer an der Arbeit, der später, im Mai 1504, Meister Wolfgang genannt wird. Dieser Meister Wolfgang scheint im Herbst 1504, offenbar vor Vollendung des Orgelbaues, gestorben zu sein, da am 5. Nov. 1504 plötzlich „des organisten verlaszne witfraw" erwähnt wird und am 6. Mai 1505 sich ein „Meister Hans der Organist" vor dem Kapitel wegen des Orgelbaues, zusammen mit dem Schreiner, zu verantworten hat, nachdem am 26. April 1505 die Orgel von Arnolt Schlick probiert worden war, der einige Mängel daran festgestellt hatte.

Wer aber war dieser Meister Wolfgang?

Sein Familienname wird nie genannt. Da aber in diesen Jahren kein anderer Orgelbauer als Reichenauer mit dem Vornamen Wolfgang bekannt ist, liegt es nahe, in ihm den Meister der Speyerer Domorgel zu erblicken. Diese Hypothese gewinnt an Wahrscheinlichkeit, wenn man bedenkt, daß Heilbronn, die langjährige Wirkungsstätte Reichenauers, unweit der Speyerer Bistumsgrenze lag, und daß Max I. in jenen Jahren Reichenauer vergeblich zu bewegen versuchte, nach Innsbruck zu kommen, um dort die von ihm neuerbaute Orgel zu reparieren, und daß sein Nachfolger in Speyer, Meister Hans, wie aus den folgenden Eintragungen und den von I. Rücker (a. a. O.) zusammengestellten Nachrichten hervorgeht, kein anderer als Hans Dinckel, aus Bietigheim in Württemberg, also aus der Umgebung von Heilbronn, stammte und deshalb vielleicht sogar als Schüler von Reichenauer anzusehen ist. Auch geben die an der Innsbrucker wie an der Speyerer Orgel sich sehr schnell zeigenden Mängel zu denken.

Mit der Erwähnung dieser Mängel, von Schlick bei einer Probe festgestellt und von den Mainzer Werkmeistern einen Monat später genauer bezeichnet,

---

[1] H. Rott, *Quellen u. Forsch. z. süddeutschen u. schweiz. Kunstgesch. im 15. u. 16. Jh.*, III A 29, umgeht diese Frage, indem er nur sagt: „Erster Orgelmacher war Meister Wolfgang."

[2] Tugi hatte „vor" 1496 in Mainz gebaut und begegnet dort noch einmal 1514 (vgl. A. Gottron, *Die Orgeln d. Mainzer Domes*, Mainzer Zs. XXXII, 1937, S. 53). Der Verf. dieser Zeilen hat inzwischen Tugi an der Univ. Basel nachweisen können, wo er am 18. Okt. 1476 und am 30. April 1477 unter den Immatrikulierten erscheint (vgl. H. G. Wackernagel, *Die Matrikel der Univ. Basel*, Bd. I, 1951, S. 144). Die Annahme, daß er eine Orgel in Biel baute, konnte bestätigt und präzisiert werden. Orgelvertrag von 1517 und Quittanz von 1519 sind erhalten im Stadtarchiv Biel (Urkk. Nr. CXXIV. 36 und CXXIV. 37) (frdl. Auskunft von Stadtarchivar und Konservator Werner Bourquin).

stehen wir vor einer neuen Schwierigkeit. Die Orgel muß doch demnach beim Tode Meister Wolfgangs schon fast fertig gewesen sein. Warum muß sich dann der neue Orgelmacher, Meister Hans (Dinckel), verantworten, warum hat er die Mängel bei Übernahme des Werkes nicht angezeigt, warum hat er, allem Anschein nach, zusammen mit dem Schreiner vielmehr versucht, sie zu vertuschen und vielleicht stillschweigend zu beheben, warum leistet er schließlich Bürgschaft für zwei neue Laden (19. Juni 1505) und wieso vor allem tritt er plötzlich als Nachfolger in Erscheinung, ohne daß die aus jener Zeit vollständig erhaltenen Protokolle von irgendeiner Verhandlung mit einem neuen Orgelbaumeister berichten? Wie kommt es ferner, daß er nach diesen Beanstandungen schließlich nach Beendigung des Orgelbaues (14. Aug. 1506) „angesehen sein armudt vß sunderlichen gnaden vnd neygung" ein ansehnliches Geschenk erhält, daß Schlick ihn fünf Monate später (26. Jan. 1507) sehr energisch in Schutz nimmt und er nicht nur in Speyer Bürger wird und zu hohen Ehren gelangt, sondern seine späteren Werke in so enger Verbindung mit Schlick schafft, daß man geneigt ist von einer Arbeitsgemeinschaft zu sprechen?

Eine wirklich befriedigende Antwort auf diese Fragen ist vorläufig nicht möglich, es sei denn, man nimmt an, daß Hans Dinckel, damals vielleicht noch junger Meister[1] und Schüler Meister Wolfgangs, die Speyerer Domorgel in Werkgemeinschaft und unter Leitung des älteren Meisters gebaut und sich deshalb für die Fehler mitverantwortlich gefühlt hat. So könnte auch erklärt werden, warum wir in den Protokollen keinen Verhandlungen über die Verpflichtung eines neuen Meisters begegnen. Doch ist selbstverständlich über diese Hypothese das letzte Wort noch nicht gesprochen.

Hans Dinckel ist jedenfalls in Speyer geblieben, wie aus der Eintragung vom 12. Aug. 1510 hervorgeht. Er wird damals nach Heidelberg berufen, um die Schloßorgel zu „bessern", also die Orgel, auf der Schlick spielte. Wir wissen bis jetzt nicht, wann und von wem sie erbaut worden war. Manches deutet daraufhin, daß ihr Erbauer ebenfalls in Reichenauer zu erblicken ist[2]. Gleich-

---

[1] Hans Dinckel wurde vermutlich „um 1480" geboren. 1496 ist er Student der Tübinger Universität (frdl. Auskunft von Prof. Roemer in Markgröningen). Sein Bruder Jörg, dessen Nachkommen in Bietigheim bis 1699 nachweisbar sind, erscheint 1509 in Heilbronn als Zeuge (*Urk.-Buch* der *Stadt Heilbronn* II, S. 89), was wiederum auf engere Beziehungen zwischen Bietigheim und Heilbronn hindeutet, insbesonders seitens der Familie Dinckel, und die Annahme, daß Dinckel bei Reichenauer lernte, zu stützen scheint.

[2] Darauf deutet das Urteil von Antoine de Lalaing hin (vgl. *Collection des voyages des souverains des Pays Bas*, publ. par M. Gachard, tom I–IV, Bruxelles 1876 ff.), der von der Innsbrucker Orgel sagt: „les plus belles et les plus exquises que jamais je véy. Il n'est instrument du monde quy n'y joue car ils sont tous ladedens compris (I, S. 310) und von dem Heidelberger Werk: „Les orghes qui y sont, sont les plus douces et les plus exquises que je scay, bien comparables à celles d'Yzebrouch." Durch ihn erfahren wir auch, daß damals (22. Okt. 1503) Philipp

zeitig erfahren wir dadurch, daß Hans Dinckel auch in Speyer noch an einem Werk arbeitet, vielleicht an der kleinen Orgel im Kreuzchor. Vorausgesetzt, daß der Bau von 1504–1507 die „Schwalbennest"-Orgel über dem nördlichen Öffnungsbogen des Seitenschiffs betraf[1], könnte dann die Orgel über dem Haupteingang das Werk gewesen sein, an dem Hans Dinckel anschließend daran einen offenbar größeren Umbau oder Erweiterungsbau vornimmt, mit dem er wohl mindestens seit 1512 beschäftigt war und zu dessen Abnahme Schlick aufzufordern am 1. Dez. 1513 beschlossen wurde (vgl. Protokolle zu 1513).

Dann schweigen die Domstiftsprotokolle bis auf die beiden Eintragungen in den Jahren 1519 und 1520, aus denen wir erfahren, daß Hans Dinckel, offenbar im Spätjahr 1519, wieder eine Reparatur an einer Speyerer Domorgel durchführte, im übrigen aber zwischen 1514 und 1519 viel auswärts weilte und, damit man in dieser Zeit „seyn nit bedurff", Conrad Brumann angelernt hatte, kleinere Reparaturen ausführen zu können. Es waren jene Jahre, in denen Dinckel die Orgel in der Stiftskirche zu Neustadt und in Hagenau baute, beide wiederum in Zusammenarbeit mit Schlick[2]. Ob er danach noch in Speyer gebaut hat, ist ungewiß, wenn auch nicht von der Hand zu weisen. Sicher ist jedoch nur, daß er zwischen 1520 und 1529 eine neue Orgel in der Heidelberger Hofkapelle baute, woraus erklärlich wird, daß er 1529 zum Heidelberger Orgelbaumeister „von Haus aus" ernannt wurde[3], und 1529 mit dem Bau der Münsterorgel in Freiburg i. Br. begann, d. h. zur gleichen Zeit als Hans Schentzer der Domorgel wegen nach Speyer berufen wird[4].

D. Schöne (und die Mitglieder der burgundischen Hofkapelle, darunter A. Agricola, Pierre de la Rue und Henry Bredemers) die kurpfälz. Hofkantorei singen hörten („qui très-bien chantent").

[1] Ohne weiteres angenommen wird das von den *Kunstdenkmälern der Pfalz*, Bd. III, München 1934, S. 262, und dabei auf J. v. Geissel, *Der Kaiserdom zu Speyer*, 1828, S. 262, sowie auf Th. Reysmann, *Pulcherrimae Spirensis summique in ea Templa Enchromata*, 1531, Vers 476 ff. (NA in Mitt. d. hist. Ver. d. Pfalz XXIX/XXX) verwiesen. Gestützt werden könnte diese Annahme durch das Protokoll vom 16. April 1504.

[2] A. Pirro, *Orgues et organistes de Hagenau*, Revue de musicologie, 1921, S. 13/14. Vorher schon (von Pirro übersehen) hatte C. A. Hanauer (*Cartulaire de l'église de Hagenau*, Straßburg 1898, S. 465) mitgeteilt, daß 1522 Johann Dinckel für Arbeiten an der großen Orgel 325 fl. bezahlt wurden.

[3] Anstellungsurk. im Gen.-Landesarch. Karlsruhe (Kopialb. 830, f. 498), veröffentl. von D. Bartha, *Neue Mitteil. über die Hofmusikkapelle in Heidelberg unter Pfalzgraf Ludwig V.*, Mannheimer Gesch. – Bll. 1930, S. 184/85. Der Bau selbst muß erschlossen werden aus dem von I. Rücker (a. a. O.) mitgeteilten Briefwechsel zwischen Speyer und Freiburg i. Br., aus der obigen Urkunde und der Beschreibung der Vermählung Friedrichs II. (18. Juni 1534) durch Peter Harrer (Cod. Pal. germ. 337, Vers 2351, auf der UB Heidelberg, teilweise veröffentlicht durch Marc Rosenberg, *Quellen z. Gesch. des Heidelberger Schlosses*, 1882, S. 101).

[4] Schentzer war auf Empfehlung von Hans Buchner d. J. nach Speyer berufen worden, mit dem das Speyerer Domkapitel wegen der Brumann-Nachfolge verhan-

Vermutlich handelt es sich bei diesem zuletzt erwähnten Vorhaben um die Orgel über dem Haupteingang des Speyerer Domes, die Dinckel 1513 umgebaut hatte, und die Tatsache, daß man deswegen Schentzer bemüht, Dinckel aber gleichzeitig mit ehrenden Worten nach Freiburg empfiehlt, ist aus dem ganzen Zusammenhang heraus wohl doch nur so zu erklären, daß Dinckel wahrscheinlich auf einem Neubau bestanden hatte, zu dem jedoch nicht die notwendigen Mittel zur Verfügung standen. So hat allem Anschein nach auch Schentzer das Werk nur gestimmt, und es entzieht sich vorläufig unserer Kenntnis, wann dieses Werk durch einen Neubau ersetzt wurde.

Dinckel scheint bald nach dem Bau der Münsterorgel in Freiburg gestorben zu sein. Jedenfalls hören wir nichts mehr von ihm, und so bleiben auch hier leider viele Fragen offen, nicht nur zu seinem Wirken, sondern zu dem des Orgelbaues am fränkischen Oberrhein überhaupt. Es scheint jedoch, als sei mit ihm und Schlick die schöpferische Kraft dieses Raumes überhaupt erloschen. Denn die großen Meister, die dort in der Folgezeit bauen, kommen, und erst seit diesem Zeitpunkt, ausnahmslos vom deutschen Niederrhein und aus den Niederlanden.

---

delt hatte (1528/29), leider erfolglos, da das Kapitel wegen der zerrütteten Finanzlage des Stiftes die von Buchner gestellten Forderungen (zweihundert Gulden und freie Wohnung) nicht erfüllen konnte (vgl. G. Bossert in Zs. f. Gesch. d. Oberrheins, NF XVII, S. 432). Aus den Domstiftsprotokollen (3. Juli 1529) geht hervor, daß Buchner in Speyer gewesen war, die Orgel gespielt und auf einem Zettel notiert hatte, *wie der orgel zuhelffen wer.* Vgl. J. H. Schmidt, *Johannes Buchner (1483–1538), Leben und Werk. Ein Beitr. zur Gesch. der liturgischen Orgelmusik des späten Mittelalters,* Diss. Freiburg i. Br. 1957 (maschinenschr.).

Die Verfasser der Beiträge

Johannes Lohmann. Geboren 1895 in Diensthoop (Niedersachsen); studierte 1918–1925 Philologie und Sprachwissenschaft an der Universität Berlin bei Wilhelm Schulze. Habilitierte sich 1930 an der Universität Berlin, 1938 ao. Professor an der Universität Freiburg i. Br., 1949 dort ordentl. Professor für Vergleichende Sprachwissenschaft. Im selben Jahre Gründung der Zeitschrift „Lexis", Studien zur Sprachgeschichte, Sprachphilosophie und Begriffsforschung.

Oscar Becker. Geboren 1889 in Leipzig; studierte nach Besuch der Leipziger Thomasschule an der Universität Oxford Physik, Chemie und Psychologie und an der Universität Leipzig Mathematik, Theoretische Physik und Philosophie, daneben Archäologie und Kunstgeschichte; 1914 Dr. phil. Leipzig (in reiner Mathematik bei Otto Hölder). Nach dem ersten Weltkrieg nochmaliges Studium an der Universität Freiburg i. Br. bei Edmund Husserl und Martin Heidegger (Archäologie bei Ludwig Curtius und Kunstgeschichte bei Hans Jantzen). Habilitierte sich 1922 für Philosophie an der Universität Freiburg i. Br., wurde 1927 apl. Professor daselbst und 1931 ordentl. Professor der Philosophie an der Universität Bonn.

Paul Nettl. Geboren 1889 in Hohenelbe (Böhmen); studierte die Rechte; (1913 Dr. jur. Prag); musikwissenschaftliches Studium an der Universität Prag bei Heinrich Rietsch und an der Universität Wien bei Guido Adler; 1915 Dr. phil. Prag. Habilitierte sich 1922 an der Deutschen Universität in Prag, die er 1939 verließ, um nach USA auszuwandern. Unterrichtete am Westminster Choir College in Princeton und ist seit 1946 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Indiana University in Bloomington.

Ernst Ludwig Waeltner. Geboren 1926 in Heidelberg; Musikausbildung am Heidelberger Konservatorium, Komposition bei Wolfgang Fortner und Carl Orff; studierte an der Universität Heidelberg Musikwissenschaft bei Thrasybulos Georgiades, Lateinische Philologie des Mittelalters bei Walther Bulst; 1955 Dr. phil. Heidelberg. 1955 Wissenschaftliche Hilfskraft und 1956 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg; seit April 1957 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

Arnold Feil. Geboren 1925 in Mannheim; studierte Musikwissenschaft an der Universität Heidelberg bei Thrasybulos Georgiades, Lateinische Philologie des Mittelalters bei Walther Bulst; 1954 Dr. phil. Heidelberg. 1952/53 und 1954/55 wissenschaftliche Hilfskraft (Bibliothekar) und seit 1957 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Heidelberg. Musikbeauftragter der Stadt Ludwigshafen.

Ernst Müller. Geboren 1887 in Wildenhain (Sachsen); Musikausbildung am Konservatorium in Dresden. Langjähriger Schul- und Kirchenmusiker in Freiberg/Sachsen; jetzt Studienrat i. R.

Gerhard Pietzsch. Geboren 1904 in Dresden; studierte Musikwissenschaft an den Universitäten Leipzig und Freiburg i. Br. bei Theodor Kroyer, Wilibald Gurlitt und Heinrich Besseler; 1928 Dr. phil. Freiburg i. Br. Von 1931 bis 1943 Privatdozent an der Technischen Hochschule in Dresden, ab 1934 gleichzeitig Dramaturg der Staatsoper Dresden, 1943 als Operndirektor nach Königsberg/Pr. verpflichtet. Lebt gegenwärtig in Kaiserslautern.

Sprache, Musik, schriftliche Musikdarstellung*

von

THRASYBULOS G. GEORGIADES

Es bestehen zwei Möglichkeiten, das Thema zu behandeln. Man kann vom geschaffenen Ganzen, wie es uns jeweils in den Kunstwerken der Sprache und der Musik entgegentritt, ausgehen oder aber an Eigenschaften lediglich der Sinnträger, Sprachlaut und Ton, anknüpfen. Wir wählen den letzteren Weg. – Aus Wilhelm von Humboldts 1836 erschienenem sprachphilosophischem Werk „Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluß auf die geistige Entwickelung des Menschengeschlechts“ [1] geht folgender Gedanke hervor: Der Sprachlaut ist nur dem Menschen eigen, innig mit ihm verbunden, ja mit ihm identisch; er ist eine unmittelbare Äußerung seiner Innerlichkeit, seiner selbst. Einen anderen Sinnträger von ähnlicher Unmittelbarkeit, Innerlichkeit gibt es nicht.

Dieser Gedanke löst beim Musiker zunächst eine gefühlsmäßige Ablehnung aus. Er fragt sich, ob denn nicht auch die Musik eine ebenso unmittelbare menschliche Äußerung wie die Sprache sei. Aber sobald man sich den Sachverhalt bewußt macht, sieht man die Richtigkeit der Humboldtschen Anschauung ein: Der Ton, und somit die Musik, ist nicht so unmittelbar mit dem Ich, so unlöslich mit dem Menschen verbunden wie der Sprachlaut. Denn der Ton kann ja auch auf andere Weise als nur durch die menschliche Stimme hervorgebracht werden. Ein Ton erklingt; er erklingt durch die menschliche Stimme oder aber durch ein Instrument. Während der Sprachlaut das unmittelbare Hörbarwerden der Innerlichkeit ist, während er mit dem Ich identisch, das Ich selbst ist, ist der Ton ein Etwas, das erst durch ein Werkzeug – Organon – entsteht, ein musikalisches Instrument im engeren oder auch im weiteren Sinn, nämlich durch die Stimme.

Merkmal des Tons, dieses vom Menschen jeweils hingestellten, von ihm gesondert, ihm gegenüber vorhandenen Etwas, ist die Tonhöhe; aber nicht so

---

* Dieser Beitrag ist die Niederschrift des einleitenden Vortrages zu dem Symposion „Musik und Sprache“ am 27. Juni 1957 anläßlich der 500-Jahrfeier der Universität Freiburg i. Br.

[1] § 9: „Natur und Beschaffenheit der Sprache überhaupt“, bes. S. 50–52.

sehr für sich genommen, sondern als Relation. Den Tonhöhenrelationen liegen Zahlen zugrunde. Das Gegenstück finden wir im musikalischen Rhythmus: durch Zahlen faßbare Zeitrelationen. Ist nun der Ton als Höhe und als Dauer mit der Zahl verknüpft und erhält auch dadurch etwas Objektives, so ist der Sprachlaut unmittelbar mit dem Subjektiven – „subjektiv" im Kantischen Sinn, also identisch mit den geistigen Kräften des Ich – verbunden: mit dem Nennen, mit dem Erfassen der Wirklichkeit, mit dem Sinn schlechthin.

Von den Eigenschaften des Sprachlauts und des Tons aus ließe sich das Verhältnis von Sprache und Musik beleuchten, insbesondere neben der Eigenständigkeit der Musik auch ihre Unterordnung unter die Sprache, ihre Abhängigkeit von ihr, besser vom Sprachvermögen als dem Urphänomen des Menschlichen. Hier sei nur auf einen Punkt hingewiesen. Eine Abhängigkeit von der Sprache ist nicht allein bei der Musik, sondern bei allen Formen geistiger Betätigung auf irgendeine Weise vorhanden; nicht nur etwa in Dichtung, Philosophie, Geschichte, sondern auch in Bereichen, die nicht auf das Wort angewiesen zu sein scheinen, wie Architektur, Malerei, Mathematik. Bei der Musik jedoch liegt ein besonderer Sachverhalt vor. Zwar ist auch ihre Abhängigkeit vom Wort nicht immer sichtbar, sie muß nicht notwendigerweise Sprache zum Erklingen bringen, aber sie ist mit ihr durch das gemeinsame Merkmal des Ablaufs in der Zeit verbunden. Die Beziehung ist hier greifbar und daher methodisch (für das Begreifen dessen, was wir Musik nennen) von grundlegender Bedeutung. Sowohl Musik als auch Sprache sind Erscheinungen der Zeit, des „inneren Sinns" (Kant). Hegel hat die Verschiedenheit von Musik und Sprache verbindlich formuliert. Er sagt, daß die Musik zwar Kunst des inneren Sinns ist, aber noch den Ton als den bloßen sinnlichen Punkt, als den Ersatz für die gegenständlich-sichtbar-räumliche Welt in sich trägt, während die Sprache (die Dichtung) der Ausdruck der reinen Innerlichkeit, also die reinste Äußerung des inneren Sinns, der Zeit, ist. „So besteht ihr Charakteristisches darin, daß das sinnliche Element, dessen Befreiung im Ton schon begann, hier ganz sich vergeistigt hat."[1] Wie weit ist diese Anschauung von derjenigen der Romantiker entfernt, die die Musik, die „nichts gemein mit der äußeren Sinnenwelt" habe (E. T. A. Hoffmann), als die „unmittelbarste" (Tieck) unter den Künsten ansehen, als diejenige, die „zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt" (Schopenhauer)!

Die Gegenüberstellung von Sprachlaut und Ton führt noch zu folgender Bemerkung: Der Sprachlaut, die unmittelbare Äußerung des Subjekts, des Ich, kann nur allein dastehen; er verträgt in der Gleichzeitigkeit keinen anderen Sprachlaut neben sich. Der Ton aber, ein Etwas, kann sehr wohl mit

---

[1] *Einleitung in die Ästhetik,* Ausgabe in Meiners Philosophischer Bibliothek, S. 131 ff.

einem anderen Ton zusammengestellt werden, gleichzeitig erklingen. Mehrstimmigkeit wird also nur dadurch ermöglicht, daß Musik mit jenem „Etwas" operiert. Der Ton aber, als der Ersatz für das Sichtbar-Räumliche, erlaubt auch, daß in der Mehrstimmigkeit durch Analogie Bewegungen, Räumliches eingefangen, Stehendes und Sich-Bewegendes auseinandergehalten werden. Es wird auch ermöglicht, daß gleichzeitig mehrere Personen singen und handeln.– So scheint es, daß ein wesentliches Merkmal des Phänomens Musik die Mehrstimmigkeit im weitesten Sinn ist, daß, genau besehen, erst in ihr Musik als Eigenständiges zu finden ist. Denn erst hier zeigen sich die Konsequenzen der Beschaffenheit des musikalischen Sinnträgers, des Tons. Und gerade deswegen wird auch hier erst das Spannungsfeld zwischen Musik und Sprache recht eigentlich wirksam, werden uns ihre eigentümlichen Wechselwirkungen bewußt. Erst hier wird die Auseinandersetzung zwischen Sprache und Musik bestimmendes geistiges Ereignis.

Der Ton setzt, wie schon erwähnt, die Vorstellung des Werkzeugs voraus. Denn erst dieses Werkzeug schafft ihn. Für das Begreifen von Musik, von Mehrstimmigkeit, ist daher die Vorstellung des Instrumentalen wesentlich. *Organum* (das latinisierte *organon*), dieser die früheste schriftlich überlieferte abendländische Mehrstimmigkeit bezeichnende Terminus kann als der Inbegriff von Musik verstanden werden. Er weist auf ihr Wesen hin: mehrstimmig, instrumental. Er macht Musik als Eigenständiges bewußt.

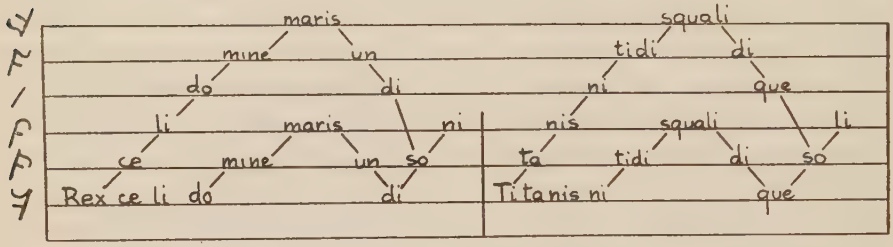
Damit berührten wir Geschichtliches. – Was gab es vorher? In der griechischen Antike war die Sprache so beschaffen, daß sie in hohem Grade für die Musik unmittelbar verbindlich war. Denn *mousikē* ist nicht der Musik gleichzusetzen, sondern bezieht sich in erster Linie auf eine Formgebung durch Sprache, die allerdings auch wesentliche musikalische Merkmale trug.

Im frühen Christentum, vor der karolingischen Zeit, gab es liturgische Musik, ein musikalisches (einstimmiges) Erklingen der Texte. Darüber hinaus bestand das Bedürfnis, dieses Erklingen festzuhalten, d. h. es mit musikalischer Schrift zu verbinden. Aber diese Musik – vergessen wir es nicht – ist ein Erklingen der Texte. Daher ist der Versuch, sie schriftlich wiederzugeben, nur in Verbindung mit dem Text sinnvoll. Die Zeichen, die Winke, die verwendet werden, sind undenkbar ohne einen darunterliegenden Text; außerdem haben sie keine eigenständig musikalische Herkunft, sondern sie hängen (außer mit der Vortragsweise) in erster Linie mit den Akzenten und anderen grammatischen Zeichen zusammen.

Aber die karolingische Zeit schuf plötzlich eine neue Situation; es entstand das Organum, eine Gattung historischer Musik, die erstmals von der Musik her verstanden werden will, die autonom-musikalischen Sinn einfängt. Jetzt wird musikalische Schrift aus dem Bedürfnis heraus verwendet, die einzelnen Töne für sich und in ihrem Zusammenklingen festzuhalten, aus dem Bedürfnis also, die Musik als Eigenständiges sichtbar zu machen.

Zur schriftlichen Darstellung werden übereinander angeordnete waagerechte Linien verwendet. Sie werden „chordae" genannt und sind als die Saiten einer „cithara" gedacht[1]. Den Linien werden die *Dasia*-Zeichen vorangestellt. Diese Verbindung von Einzelzeichen und Diagramm erlaubt, die isolierten einzelnen Töne nun auch visuell nach der Höhe und Tiefe zu fixieren, Intervalle, Ganz- und Halbtöne auseinanderzuhalten, also die Tonrelationen, den Ablauf und das Zusammenklingen graphisch darzustellen. Dies sind aber die Grundlagen des vergegenständlichten Erfassens von Musik überhaupt. Sie sind dem Prinzip nach das, was wir in den Schlüsseln und Linien der späteren Notenschrift finden. Daß es aber möglich war, Musik visuell faßbar zu machen, auch das beruht auf der Eigenschaft des Tons als eines Etwas.

2



Dieses System aber, dem die organal-mehrstimmige Struktur innewohnt, das so wie keines bis dahin eine eigenständig musikalische Anlage hat und primär von der Musik her konzipiert ist, auch dieses System ist in diesem Stadium noch unlöslich mit der Sprache verbunden: Was zwischen die Linien als sichtbar gewordener Ton gestellt wird, sind nicht etwa Notenzeichen, denen ein Text unterlegt wird, sondern ihre Stellvertreter, die Wortsilben selbst; – oder sind nicht eher die späteren Notenzeichen, die in das Liniensystem gestellten, nunmehr verwandelten Neumen, jene vom erklingenden Text abhängigen musikalischen „Winke", als die Stellvertreter der Silben zu verstehen? – Überaus eindrucksvoll ist in dem die graphische Darstellung (*descriptiuncula*) einführenden Text der *Musica Enchiriadis*[3] die Zusammenballung aller einschlägigen Begriffe: *phtongos, sonus, chorda* (also das Instrumentale), *vox* (die menschliche Stimme, der Träger der erklingenden Sprache), *nota* (Zeichen; der Grammatik entnommener Terminus), *neuma* (das Melodieglied als Ganzes).

In der Antike war Musik eine Seite der *mousikē*; in der vom Süden geprägten frühen christlichen Zeit war Musik das liturgische Geschehen als Erklingen. Mit der karolingischen Zeit erscheint Musik als Eigenständiges; sie wird nur aus dem nun geschaffenen Spannungsfeld Sprache-Musik als dem

[1] Vgl. Hucbald, *De Harmonica Institutione*, GS I 109 b.
[2] Nach der Musica Enchiriadis-Hs. Paris Bibl. Nat. lat. 7210; s. a. GS I 169.
[3] GS I 156 a, Cap. VIII.

geistigen Belebungsboden begreiflich. Die Auseinandersetzung zwischen diesen zwei nunmehr getrennten Wirklichkeiten bestimmte den weiteren historischen Prozeß.

*

Zur Beleuchtung des Sinns einer schriftlichen Musikdarstellung sei noch eine Bemerkung angefügt:

Es gibt keine Wörter, die sich in der Urbedeutung auf die Sphäre des Spezifisch-Musikalischen beziehen[1]. Beispiele: Musik (aus *mousikē*: „musisch"), Rhythmus[2], Melos („Körperglied"), Harmonie (aus *harmonia*: „Zusammenfügung"); nomos („das Zugeteilte"), Weise. – Ton (aus *teino*: „spannen"), phthongos, phōnē, chordē, vox, sonus, Klang. – Oxýs – barýs, acutus – gravis, altus – bassus, hoch – tief; diastēma („Abstand"), Intervall; diapasōn, diatessarōn usw., Oktav, Quart usw. – Brachý – makrón, longa, brevis, semibrevis usw., Ganze, Halbe, Viertel usw., thesis – arsis, Fuß, mora, langsam – schnell. – Spitz, hell, dunkel. – Organum, diaphonia, motetus, toccata, praeludium, sonata, symphonia, concerto; Takt, Kontrapunkt, Motiv, Thema[3].

Diese dem allgemeinen Wortschatz entstammenden Wörter werden also durch Verwendung von Analogien auf Musikalisches übertragen. Sie gehören ursprünglich z. B. der Sphäre des Körperlich-Räumlich-Visuellen (auch der Bewegung), der des Allgemein-Hörbaren und dem Bereich der Zahlen an. Es sei vermerkt, daß bei Wörtern, die auf das Allgemein-Hörbare bezogen werden, die Vorstellung des Räumlichen mitschwingt: Wörter wie „Lärm" oder „laut" implizieren das Räumliche, sie werden mit Fragen verbunden wie „wo?", „woher?". Hingegen ist die Hörbarkeit ebensowenig wie das Räumliche eine primäre Eigenschaft des spezifisch musikalischen Phänomens. Ein Geräusch ist nicht etwas, sondern es findet statt, es wird gehört; eine Konsonanz aber ist, für sich, ohne daß sie als hörbar, als wahrnehmbar gedacht werden muß. (Nur so ist die Anschauung von der unhörbaren Sphärenharmonie verständlich.)

Anders in den Künsten des Räumlich-Sichtbaren. Hier werden in der Regel Wörter in der Urbedeutung verwendet, Wörter, die sich ohnehin auf die Sphäre des spezifisch Räumlich-Sichtbaren beziehen. Beispiele: Architektur, glyptikē, Plastik, zō-graphikē („Lebewesen-Zeichnung": Malerei), Körper, Fläche, Linie, gerade, krumm, spitz-stumpf, senkrecht, horizontal, Farbe, rot, blau, hell-dunkel, Licht-Schatten, hohl, Säule, temenos, Tempel, Haus, Wand.

Nun kann Musik keinen konkreten Inhalt darstellen, sie kann nicht wie die bildenden Künste zeigen, auch nicht benennen, nicht bezeichnen wie die Sprache. Warum? Eine direkte Antwort, eine Antwort gleichsam in der „Urbedeutung", läßt sich, wie man weiß, nicht geben. Es läßt sich nur feststellen, daß die Musik nicht über die Nenn- oder Zeigefähigkeit verfügt. Dies aber ergänzt auf merkwürdige Weise die vorausgegangenen Bemerkungen, bildet geradezu ihr Korrelat. Wir sahen nämlich, daß das Musikalische, sowohl als Ganzheit wie auch in seinen Elementen und Eigenschaften direkt nicht benannt, nicht angesprochen werden kann. So könnte man das Ganze dieses merkwürdigen Sachverhalts durch folgende Formel

[1] Darüber, sowie über andere im vorliegenden Aufsatz aufgeworfene Fragen vgl. auch J. Handschin, *Der Toncharakter*, Zürich 1948, passim. Vgl. auch H. H. Eggebrecht, *Studien zur musikalischen Terminologie*, Mainzer Akademieabhandlung Jg. 1955, S. 39, 44, 59.

[2] Die ursprüngliche Bedeutung entstammt wohl dem Bereich des Körperlich-Statischen; vgl. W. Jaeger, *Paideia*, I. Bd., ²Berlin u. Leipzig 1936, S. 174 f.

[3] Eine – vielsagende – Ausnahme sind die Wörter *aeidein, canere, singen, Lied* und ihre Ableitungen. Diese Wortgruppe, die als einzige in der Grundbedeutung Musikalisches einschließt, vermag nicht Musikalisch-Autonomes zu isolieren, sondern erfaßt Musik als etwas mit der Sprache unlöslich Verbundenes.

charakterisieren: So wenig Musik Konkretes zeigen oder bezeichnen kann, ebensowenig kann sie bezeichnet werden. Sie ist unnennbar und nicht benennend in Einem.

Wie steht es aber mit der Sprache? Auch sie ist wie die Musik eine Äußerung des inneren Sinns, und zwar die reinste. Aber sie bezeichnet, sie legt fest, sie konkretisiert, sie macht greifbar, sie schafft Wirklichkeit. Die räumlich-sichtbaren Künste (die Künste des „äußeren Sinns") zeigen das Gegenständliche, sie gehen vom Räumlich-Sichtbaren aus und kehren zu ihm zurück. Die Musik zeigt nicht, sie geht vom inneren Sinn aus und kehrt in ihn zurück. (Doch der Ton als der sinnliche Punkt, das Etwas, vertritt das Räumlich-Sichtbare, ist gleichsam der übriggebliebene Rest aus der Dinglichkeit. Vgl. hier S. 224.) Nur die Sprache gelangt, vom inneren Sinn ausgehend, in das Räumlich-Sichtbare – das zeigt der Wortschatz. Sie, die reinste Äußerung des Ich, des inneren Sinns, schlägt plötzlich in das Gegenteil, in die Gegenständlichkeit, um. Auch von dieser Seite also ist die Sprache als das Urphänomen des Geistigen, d. h. des Menschlichen anzusehen. Ja, mehr als das: Erst von hier aus wird auf den tieferen Grund hingewiesen, weshalb die Sprache das Urphänomen des Geistigen ist, weshalb sie die Voraussetzung aller anderen Sinnträger bildet: Sprache ist der einzige Sinnträger, der die Ganzheit, die Einheit erst herstellt, den Menschen geistig erst schafft. Nur sie schafft die Einheit des inneren und des äußeren Sinns, indem sie durch das geheimnisvolle Bedeutungsfaktum die Brücke vom einen zum anderen schlägt.

Wie erfüllt aber Schrift ihre Funktion? Im Bereich der Sprache ist die Bindung an die Wortbedeutung das, was einer Schrift Gültigkeit verleiht. Die Wortbedeutung und nicht der Sprachlaut ist das tertium comparationis zwischen gesprochenem Wort und geschriebenem Wortbild. Geschrieben wird primär nur das Wort, nicht der Sprachlaut; nicht jede Schrift zerlegt das Wort in Buchstaben oder Silben. Dieses geschriebene Wort steht stellvertretend für Sprache (vgl. auch die Ideogrammschriften). Daher besteht die Möglichkeit, sich mit einer Sprache zu befassen, die nur als Schrift überliefert ist, auch ohne daß man weiß, wie sie gesprochen wurde. Das gilt nicht etwa nur für die Hieroglyphen der Ägypter, sondern sogar für das Griechische. Die Art wie wir heute das homerische Griechisch sprechen, beruht auf einer Konvention, hat nichts mit der griechisch-homerischen Sprache als Erklingen gemein. Und trotzdem fühlen wir uns, und zwar mit Recht, befugt, uns mit dem homerischen Griechisch zu beschäftigen. Eine Schrift wäre nicht legitimiert, wenn wir sie lediglich als das Ergebnis einer Zeichengebung für die Sprachlaute betrachten wollten. Sie ist vielmehr nur dann gültig, wenn sie kraft des Bedeutungsfaktums als Schrift, für sich, unmittelbar einleuchtet, denn das Wortbild ist mit dem Bezeichneten unmittelbar verbunden. Beim Lesen einer Schrift setzt das Bedeutungsfaktum ebenso unmittelbar ein und ist ebenso einleuchtend wie in der Sprache selbst.

Das Merkmal des Einleuchtenden trägt jede gültige Schrift, auch die musikalische. Da aber hier das Bedeutungsfaktum wegfällt, müssen wir das tertium comparationis zwischen Musik und visueller Darstellung woanders suchen. Doch zuvor vergegenwärtigen wir uns, daß nicht jede Notenaufzeichnung auch eine echte, gültige, verbindliche musikalische Schrift ist. Das Postulat des Einleuchtenden braucht nicht erfüllt zu sein, wenn lediglich durch Zeichen (z. B. Buchstaben) einzelne Töne, Griffe u. dgl. festgelegt werden. Anders bei der echten schriftlichen Musikdarstellung. Das zwischen ihr und der Musik notwendige tertium comparationis, das, was das sichtbare Bild mit dem Gemeinten verbindet, ist eine unmittelbar einleuchtende Analogie, ein Symbol. Solche Analogien fanden wir aber schon im Bereich der übertragenen Wortbedeutungen, die zur Bezeichnung der musikalischen Erscheinungen verwendet werden. Ähnlich sind Analogien auch bei der echten schriftlichen Musikdarstellung wirksam. – Die wesentlichsten Merkmale einer eigenständig-musikalischen Gegebenheit sind der verselbständigte Ton, das Instrumentale, die Möglichkeit des Zusammenklingens, die Tonbeziehungen, gekennzeichnet durch „hoch und tief", durch die Stufenzahl und -qualität (Halbtonstellung). Wenn diese Merkmale als unmittelbar Einleuchtendes eingefangen werden,

entsteht eine graphische Darstellung, die wir als schriftliche Musikdarstellung bezeichnen dürfen. Das ist aber nur die unsere, die abendländische musikalische Schrift. Sie ist im Prinzip zum ersten Mal in der *Musica Enchiriadis* aufgestellt worden. Eine solche graphische Darstellung impliziert auch die autonome Wiedergabe der Zeit, also des musikalischen Rhythmus, als des Abszissen-Korrelats des musikalischen, nunmehr schriftlich eingefangenen, Phänomens.

Die erwähnten wesentlichen Merkmale sind aber auch diejenigen, die die musikalische Struktur, den Satz bestimmen. Man könnte daher auch sagen: Das tertium comparationis zwischen Musik und schriftlicher Musikdarstellung ist die musikalische Struktur selbst. Ja, musikalische Struktur wird recht eigentlich erst in der schriftlichen Darstellung offenbar. Und so ist das schriftliche Bild ein wesentlicher, notwendiger, integrierender Bestandteil jenes Phänomens, das wir Musik, eigenständige Musik nennen. Diese konnte nur in Einem mit der Entstehung einer gültigen schriftlichen Musikdarstellung Gestalt annehmen. Denn zwischen ihnen besteht eine Wechselwirkung.

Erst auf Grund dieser Überlegungen wird uns die Tragweite der Tat des 9. Jahrhunderts begreiflich. Es hat nicht nur die Mehrstimmigkeit zur Bewußtheit erhoben, nicht nur Musik als Eigenständiges hingestellt, nicht nur ihren Charakter des Instrumentalen (Werkzeugmäßigen) erfaßt, sondern den Grundstein zur selbständigen musikalischen schriftlichen Fixierung gelegt, ja eine adäquate, verbindliche, da von selbst einleuchtende, schriftliche Musikdarstellung als einen nunmehr notwendigen Faktor erst ermöglicht und auch geschaffen.

Interpretationsfragen mittelalterlicher Musik

von

EWALD JAMMERS

Ziel der Geschichtswissenschaft ist Aussage über den Menschen. Ziel der historischen Musikwissenschaft muß sein, diese Aussage über den Menschen aus seiner Musik zu gewinnen, aber noch mehr, die Aussage der vergangenen Musik wieder vernehmlich zu machen[1]; im Grunde fallen beide Möglichkeiten zusammen.

Man kann über die Musik mit beschreibenden Worten berichten, man kann auch versuchen, diese verklungene Musik unmittelbar sprechen zu lassen. Das zweite ist zweifellos das Vollkommenere, das erste, das sich oft auf Einzelheiten beschränkt, scheinbar das Leichtere; indessen wird das zweite nicht ohne den helfenden „Bericht" auskommen und das erste zweifelhaften Wert besitzen, solange sich der Bericht nicht auf die wieder klingend gewordene Musik stützt.

Aber es ist schwer, die Musik vergangener Zeiten wieder sprechend zu machen; sie muß interpretiert, gedeutet, ihre „Aussage" muß „übersetzt" werden. Selbstredend muß jedes musikalische Kunstwerk, jedes Kunstwerk überhaupt, interpretiert, „verstanden" werden[2]; selbstredend muß zu den „gegebenen" Fakten etwas hinzutreten, damit aus diesen Teilen ein Ganzes wird. Dieses „Verstehen" ist aber beim historischen Werk unvergleichlich schwieriger. Die Interpretation geschichtlicher Musik darf nicht lückenhaft sein. Die Wissenschaft aber ist nie am Ende; das Kunstwerk jedoch ist fertig. Es ist deshalb bezeichnend, daß Thr. Georgiades in einem illustrierenden Bilde seines lehrreichen Artikels über die „Musikalische Interpretation"[3] die ideale Interpretation mit einem Pfeil in die von der Spiralbewegung nicht er-

---

[1] Es versteht sich heute von selber, daß dieses Verstehen und Aussagen nicht bloß im Sinne des 19. Jhs. gemeint ist, sondern ebensosehr in dem vorsubjektiven des Mittelalters oder dem einer anderen Epoche. (Vgl. W. Gurlitt, *Musikgeschichte als Geisteswissenschaft,* Verhdlgn. der 56. Verslg. dt. Philologen u. Schulmusiker zu Göttingen, 1927, S. 22.)

[2] Vgl. G. Brelet, *L'Interprétation créatrice,* Paris 1951.

[3] Thr. Georgiades, *Die musikal. Interpretation,* Studium Generale 1954, S. 389.

reichbare Ferne verweist. Jener Zwiespalt erschwert die Aufgabe bedeutend. Die berichtende Wissenschaft kann sich damit begnügen, einstweilen eine Einzelheit festzustellen, andere Zusammenhänge aber vorläufig außer Betracht zu lassen; das Kunstwerk jedoch ist ein Ganzes, und es können bei einer Wiedergabe nicht irgendwelche Einzelheiten „vorläufig" übergangen werden. Freilich ist umgekehrt eine Teilaussage eigentlich eine Täuschung: sie ist etwas Totes; sie gibt kein Menschenbild, sie füllt Schubladen mit Tatsachenmaterial, aber sie nährt nicht den Menschen, sie erstickt ihn vielmehr, oder sie appelliert an die Phantasie, das zu ergänzen, was an dem Ganzen fehlt; aber was ist dann mit diesem Verzicht auf eine totale Aussage gewonnen?

Der Weg, eine Musik vergangener Zeit wieder aufzuwecken, führt letzthin zu einer schriftlichen Übertragung; daß diese eine Interpretation ist, daran hat Georgiades wieder erinnert, und es wird daher nachfolgend nicht immer scharf getrennt zwischen dieser Noteninterpretation und der von ihr gewollten Aufführung. Welche Stellung nimmt nun diese schriftliche Übertragung im Interpretations-Prozeß ein? Ihr Gegenpol ist die Originalhandschrift oder der autorisierte Erstdruck. Diesen recht nahe steht das Faksimile des Originals, und die heutige Technik erlaubt, diese Quellen verhältnismäßig billig zu reproduzieren. Welche Stellung nimmt also dieser Gegenpol ein?

Gewiß, es können z. B. mehrere Quellen in Frage kommen; es gibt offensichtliche Fehler, Un- und Zufälle bei der Niederschrift. Hier setzen bereits Forschung und Interpretation ein. Es gibt Selbstverständlichkeiten, die für uns nicht mehr Selbstverständlichkeiten sind. Und so entwickelt sich über den originalgetreuen Nachdruck allmählich die wissenschaftliche Ausgabe, bei der in unserer Notenschrift all das angezeigt ist, was der Aufführende vorfinden muß, um das Werk so aufzuführen, daß es den Feststellungen der Wissenschaft entspricht – die wissenschaftliche Ausgabe, in der, mit anderen Worten, jene Selbstverständlichkeiten klargestellt sind. Theoretisch wäre es also so, daß das Faksimile vor der Interpretation steht, die wissenschaftliche Ausgabe aber sie so enthält, daß der Aufführende weiter nichts mehr bedarf, als das zu leisten, was er auch beim zeitgenössischen Werk vollbringt. Theoretisch wäre es sogar denkbar, daß der Geschulte vom Faksimile aus aufführt und die wissenschaftliche Ausgabe den historisch Ungebideten zur Aufführung befähigt. Theoretisch wäre sogar zu erwägen, ob es nicht eine Ausgabe gibt, die beides in sich enthält, den Originaltext und – sauber davon getrennt – die interpretierenden Ergänzungen. Aber die Wirklichkeit sieht anders aus. Je größer der Abstand zwischen Original und Neuausgabe ist, zeitlich und damit auch stilistisch, um so umfangreicher würde der Anmerkungsapparat sein. Die Ausgabe, die im Vorwort und Beiwerk alles für den Ununterrichteten Notwendige sagt, ist Utopie, und wenn es sie gäbe, würde ihr Studium eben den Mühen gleichkommen, denen der historisch geschulte Interpret sich in seinen Lehrjahren unterzogen hat. – Ich sehe dabei von dem Problem des

Historizismus ab[1], jenes Irrtums, als könnten wir Heutige Menschen von ehedem werden und restlos unser Heute vergessen. Es führt zur weiteren Frage, wie weit auch die Zuhörer einer historischen Aufführung in der Lage sein müssen, bei der Interpretation für ihren Teil mitzuwirken, ebenso wie der sinnvolle Besuch eines Museums Kenntnisse voraussetzt.

Aufgabe einer Neuausgabe – gleich welcher Art – kann also nie sein, die Interpretationsleistung zu beseitigen, sondern dem Benutzer die Wege, die Irr- und Umwege, die Mühseligkeiten der Forschung zu ersparen und die Ergebnisse der Wissenschaft zu liefern. Dabei stellt sich aber sofort eine Zweiteilung heraus: Die wissenschaftliche Ausgabe wird sich bemühen, die erkennbaren Fakta sicherzustellen; sie will möglichst nahe beim Urtext bleiben. Die Gebrauchsausgabe aber bereitet die rechte Interpretation vor, sie bemüht sich um einen Anschluß an moderne Gegebenheiten der musikalischen Praxis.

Zwischen diesen beiden Möglichkeiten klafft ein Zwiespalt, der gelegentlich überbrückt zu sein scheint. Aber eine wissenschaftliche Ausgabe, die ernst genommen werden will, muß ihre Grenzen wahren, obwohl merkantiles Interesse zur Kombination drängt. Es gibt keinen Ort in der Mitte, von dem aus man sowohl auf die Ausführung schauen kann, ungehindert durch die wissenschaftliche Beschränkung auf die tatsächlichen Fakta, wie auch nur diese Fakta sichtbar macht ohne die Vorwegnahme dieses Blickes auf die interpretierende Ausführung, wenn die vorgeschlagene Interpretation doch nur eine der Möglichkeiten ist, die die Fakta an sich erlauben.

Etwas anderes ist es mit dem Notenbeispiel des musikgeschichtlichen Buches, unter dem ich in diesem Zusammenhang nur jenes verstehe, das ein Musikstück als Ganzes oder doch in einem so großen Teil wiedergibt, daß man sich eine Vorstellung von der Musik machen kann – kurzum, das Notenbeispiel, das interpretiert. Bei ihm besteht jener Spalt und Zwiespalt nicht in dem gleichen Maße, da es in Verbindung steht mit einem Texte und dieser Text Aufklärung darüber gibt oder doch geben soll, wie sich das Beispiel zur originalen Quelle verhält. Es hat den Zweck, für die Vorstellung die echte Gestalt sichtbar zu machen, und kann auch hier manches der Erläuterung überlassen, was nicht notwendig fixiert ist. Es tritt aber in einem Punkte aus dem Rahmen der Erörterung heraus, wofern es ernst gemeint ist. Es beruft sich auf den Klang oder besser, es will ihn aufweisen, es will eben das Werk wiedergeben. Das Kunstwerk aber ist ein Ganzes – und so zwingt es viele, nein alle Teilfragen zu beantworten, die aufsteigen: eine bare Unmöglichkeit, und doch ein ungeheurer Gewinn, wenn man diese Fragen wahrnimmt, und als echter Interpret zu beantworten versucht. Und entsprechend sind bei manchen Notenbeispielen oft viele Dinge geprüft worden, am realen oder vorge-

[1] Vgl. J. Handschin, *Musikgeschichte im Überblick*, Luzern 1948, S. 386.

stellten Klangbild, die die beigefügte wissenschaftliche Erörterung übergeht – vielleicht, weil sie expressis verbis nur Nachprüfbares sagen möchte, noch mehr aber aus Raumgründen und vor allem, weil sie nur ihr jeweiliges Thema erörtern soll. Hier ist also die Stelle, wo die wissenschaftliche Erörterung, die einen Teil des Kunstwerkes ins Auge gefaßt hat, es wagen sollte, sich in die Interpretation einzuschalten und dabei auf ihre Gültigkeit prüfen zu lassen; denn eine Interpretation mit Aussagekraft vollzieht sich nur am Gesamtkörper des Kunstwerkes.

Faksimile, Denkmälerausgaben, Notenbeispiele, Ausgaben für die Praxis unterscheiden sich also durch ihre verschiedene Stellung in diesem Interpretationsprozeß. Damit stehen wir aber vor der Frage: Wann ist denn nun eine Interpretation „richtig" ? Oder haben wir nur nach ihrer Güte zu fragen; obwohl die Wissenschaft nach falsch und richtig fragt ?

Die Naturwissenschaft hat es leichter. Ihr Experiment führt zu objektiv feststellbaren Gesetzen, sie kann im Experiment ihre Gesetze jederzeit wieder nachprüfen. Die musikalische Aufführung aber, soweit es sich um Wiedergaben verpflichtender Notenvorlagen handelt, ist eine Leistung, an der Wissen, aber auch Intuition beteiligt ist: Das Wissen von dem Sinn der musikalischen Zeichen und sonstigen „selbstverständlichen Gegebenheiten", die Intuition, die den Willen des Komponisten erfaßt. Musik ist menschliche Aussage, und eine solche will verstanden werden und setzt einen verstehenden Menschen voraus: Je mehr sie Aussage eines ganzen Menschen ist, also einen ganzen Menschen. Soweit es sich nun um historische Werke handelt, muß das Wissen alle feststellbaren Einzelheiten erfassen, die Intuition aber muß diese Fakta in der rechten Weise zusammenfügen, so, daß die gewollte Aussage vernommen wird. Wann ist aber nun eine solche Interpretation falsch ? Zweifellos, wenn die Tatsachen nicht erfaßt sind, nicht richtig, oder nicht alle. Und zweifellos kann also jede Interpretation in jedem Augenblick falsch werden, wo die Forschung neue Fakta erkennt. Und insofern entspricht in der Skizze von Georgiades der immer besseren Interpretation sehr oft ein immer besseres Erfassen der Fakta, also des Notenbildes (einschließlich der sonstigen für das Musikwerk wichtigen Umstände). Als künstlerisch gut oder weniger gut aber mag eine Interpretation bezeichnet werden je nach dem Maße, in dem es gelingt, diese Fakta zur lebendigen künstlerischen Aussage zusammenzufügen, und das bedeutet eine andere Möglichkeit des Fortschrittes in der Interpretation. Das bedeutet aber auch, daß eine Interpretation zwar „historisch" falsch, aber trotzdem künstlerisch abgerundet sein kann – wie wir es bei vielen Aufführungen der Vergangenheit erlebt haben und heute noch beim gregorianischen Choral erleben. Insofern ist dann auch ein Appell an die tatsächliche „praktische" Aufführung nicht immer zweckhaft, wenn wissenschaftliche Richtigkeit in Frage steht. Dabei ist aber die künstlerische Interpretation durchaus in der Lage, der wissenschaftlichen Forschung Wege zu weisen, ob-

wohl sie selber nichts beweist, weil sie Momente der Intuition enthält. Man kann der Intuition glauben, aber man darf sich nicht auf sie berufen.

Die Intuition kann also bei veränderter Bedeutung der überlieferten Noten, indem sie etwa irgend einen Faktor unter dem Vorwande: „damals selbstverständlich, heute aber vergessen" hinzufügt, eine künstlerische Gestalt ermöglichen. Aber damit ist die künstlerische Gestalt noch kein Beweis, da ein anderer hinzugefügter Faktor vielleicht eine andere Gestalt ermöglicht hätte. Vielmehr muß das, was als „Selbstverständlichkeit der Zeit" hinzugefügt wird, als solche bewiesen, und möglichst für dieses Werk bewiesen werden.

Auf der anderen Seite ist es nicht so, als ob die heute propagierte stärkere Hinwendung zur praktischen Aufführung des Werkes etwas grundsätzlich Neues darstellte. Es bestand immer schon die Möglichkeit der vorgestellten Aufführung, der stillen Interpretation. Zweifellos hat die praktische Aufführung ihr gegenüber große Vorzüge: Sie wendet sich an eine Vielzahl von Zuhörern, und es ist entsprechend durchaus zu begrüßen, wenn ein Werk wie die New Oxford History of Music ihre Textbeispiele ergänzt durch Schallplatten-Aufnahmen. Für den Forscher bedeutet sie, daß viele Selbsttäuschungen vermieden werden. Natürlich hat sie auch Nachteile: Auch beim besten Willen werden bei ihr Zugeständnisse an die Gegebenheiten von heute gemacht – vielleicht ohne daß diese bewußt werden, was das Schlimmste wäre. Einen extremen Fall unhistorischer Interpretation stellt die heutige Aufführungspraxis der Gregorianik dar: Sie soll einfach sein, damit der Choral „Volkschoral" sein kann und ihn jeder ohne historisches Umdenken versteht; so einfach, daß auch der Missionar ihn verwenden kann [1]. Zu ihr hat sich Pius X. entschließen müssen, als er bei seiner Choralreform nicht warten konnte, bis die Forschung brauchbare Ergebnisse brachte [2]. Das soll kein Vorwurf sein gegen diese Vortragsweise; über sie haben vielmehr Liturgiker und Seelsorger zu entscheiden. Aber es ergibt sich, daß solche Interpretationen, solche „praktischen Aufführungen" hier nicht zur Erörterung stehen; sie haben auf die historischen Fakta verzichtet.

I

Welcher Art sind dann aber die Fakta, die bereitzustellen der Ruhm der Wissenschaft sein soll? Natürlich sind sie tot ohne die Zusammenfügung zur lebendigen Aussage. Aber schlimmer: sie sind Scherben, Teilstücke, die der Ergänzung bedürfen. Ja, diese Scherben lassen sich nicht einmal recht beschreiben, in einer sinnhaften Tatsächlichkeit festlegen ohne die Rekonstruktion des Zusammenhanges – d. h. die Interpretation, die intuitive Deutung.

Ich möchte nun einige Arten von Fakten herausgreifen, um diese Abhängigkeit der Fakta von der Deutung durch den geschichtlichen und künstlerischen Zusammenhang klarzustellen: 1) unmittelbare Äußerungen über das Musikwerk, 2) die Notenschrift, in der es aufgezeichnet ist, 3) seine formale

---

[1] H. Anglès, *Sul mensuralismo nelle melodie gregoriane*, in: Der kultische Gesang der abendländischen Kirche, Köln 1950, S. 24.

[2] Vgl. dazu zuletzt: Urbanus Bomm, *Kritische Beiträge zum Problemkreis „Dt. Gregorianik"*, 1955 (als Mskr. gedruckt). Papst Pius X. wollte den alten Choral in einer heute singbaren Gestalt. Und er wollte ihn sofort; „und er konnte nicht warten auf das notwendig langsame Tempo wissenschaftlichen Forschens . . ."

Gestalt, durch die es anderen Werken gleicht oder sich von ihnen unterscheidet, und 4) die Äußerung über die Musikanschauung, der es zugehört – also zunächst die zeitgenössische Äußerungen über die rechte Art der Aufführung.

Wenn wir etwas, was der richtigen Deutung der alten Musik dienlich ist, erfahren können, so doch zweifellos bei den unmittelbaren Äußerungen von Theoretikern über ein Musikwerk ihrer Zeit. Aber die Wirklichkeit sieht anders aus; zum mindesten eben bei der Frage der gregorianischen Rhythmik. Zwar haben wir den gar nicht häufigen Glücksfall, daß der Theoretiker (der Musica Enchiriadis) ein genau bezeichnetes Beispiel, die Antiphon „Ego sum", erörtert. Und dennoch – wie gehen die Meinungen auseinander![1] Es heißt dort, daß die Silben vor dem Schluß kurz, die Schlußsilben selber lang seien. Es wird dabei nicht erwähnt, daß einigen einzelnen Silben mehrere Töne entsprechen. Die Deutung der Stelle muß zunächst eine philologische Angelegenheit sein. Aber die Übersetzungsarbeit der Philologen kann nicht ausreichen. Der Streit steht seit 50 Jahren an der gleichen Stelle. Das mag mancherlei Gründe haben, die hier nicht zu erörtern sind. Wie aber kommt es, daß jener Umstand, daß im Beispiel „Ego sum" auf einer Silbe mehrere Töne kommen können, nicht erörtert wird? Und: es wird nach dem Verhältnis der Töne gefragt, und die Antwort beschäftigt sich mit den Silben. Wenn von Tönen und Silben die Rede ist, muß geklärt werden, wie sie, wie Wort und Musik sich zueinander verhalten. Und damit stehen wir vor einer Frage, die wesentlich das Ganze betrifft – einer Frage der echten Interpretation. Wie verhält sich im Choral das Wort zur Musik? Diese Frage ist nicht in dem Sinne gemeint, ob der Akzent oder die Silbenlänge beachtet werden oder nicht – sondern als Interpretationsfrage: Was für eine Rolle fällt der Musik im Choral zu?

In der Antike sind Text und Musik identisch, verschiedene Seiten einer Einheit. Die Silbe hat als Textsilbe bereits Dauer und Tonhöhe. Die Musik, d. h. die musische Seite, besteht darin, daß diese Dauer und Höhe festgelegt, geordnet werden nach Maßgabe eines Maßes. In der heutigen Kunst steht die Musik neben dem Texte als etwas Selbständiges; sie kann dem Werk letzthin einen Sinn geben, den es vom Text aus nicht hat. Wie verhalten sich beide Bereiche in der Gregorianik? Georgiades hat dies in seinem Buch „Musik und Sprache"[2] nicht ausgeführt; seine Choralbeispiele sind nicht der eigentlichen Gregorianik entlehnt, sondern gehören bereits dem mittelalterlichen Choral an. Wir müssen also einen eigenen Weg suchen; aber das eine

---

[1] W. Lipphardt, *Zwei mittelalterliche Theoretikerzitate,* Caecil.-Vereins-Organ, 1949, S. 227. – L. Kunz, *Aus der Formenwelt d. greg. Chorals,* III, Münster 1949; ders., *Dürfen die Melodietöne . . . gezählt werden?,* Mf V, 1952; zuletzt in Kirchenmus. Jb. 1956. – E. Jammers, *Gregor. Studien,* Mf V, 1952; ders., *Dürfen die Melodietöne . . . gezählt werden?,* Mf VII, 1954.

[2] Bln.-Göttingen-Hdbg. 1955.

können wir der Darstellung von Georgiades entnehmen: diese selbständige Musiksprache entfaltet sich erst im Laufe der abendländischen Musikgeschichte und ist nicht bereits in der Gregorianik vorhanden, wie die Äqualisten glauben: Jahrhunderte, bevor sie sich in der eigentlichen abendländischen Musik entfaltet hat. Mir scheint nun aber, daß in der Gregorianik die Musik nicht wie später und heute eine Vertonung des Textes ist, also etwas, was zum Texte hinzutritt; wie hätte man im Frühchristentum daran denken können, das Wort Gottes – denn darum handelt es sich – zu „vertonen" ? Der Gedanke ist absurd. Es handelt sich nicht um Vertonungen, nicht um eine eigene „Sprache", sondern um „Sprechweisen" (so wie die Ikone eine Erscheinungsweise des Herrn ist, aber nie ein Porträt). Es handelt sich also um die rezitative oder melismatische Sprechweise (die als eine Einheit zu verstehen ist), d. h. um die pneumatische, in der das Wort Gottes gar nicht gedeutet, sondern bekannt und weitergereicht, verkündet wird durch den Mund des Sängers, im Zeitalter der Zeugen und Bekenner; oder es handelt sich um die Sprechweise der Väterzeit, die das Wort Gottes logisch erfassen will, d. h. um die Sprechweise, in der der logische Sinn, die grammatische, syntaktische Fügung mit ihren typischen sprachmelodischen Wendungen musikalisch wiedergegeben wird durch die zugehörigen typischen Modelle; oder es handelt sich um die allelujatische Melodik des 7. Jahrhunderts, auch sie wortverbunden im Gegensatz zu den sinnlosen gesungenen Silben der Neuplatoniker usw. Im Choral hatte also die Musik nur die Silbe des Textes „auszufüllen", sie trat als etwas Geistiges gleichsam zu dem nunmehr materiell betrachteten Textleib hinzu (so daß sie also die Seele des Textes war, nicht der „Klangleib" wie in der Antike). Sie war aber durchaus nicht eine freie Macht, sondern blieb eine Abart des textverbundenen Rezitativs und der Psalmodie[1]. Das wurde sie erst im 9. bis 10. Jahrhundert und ganz allmählich. Ich begnüge mich hier mit dieser Andeutung. Die Auffassung, daß die Musik die Silben des Textes – so oder so – ausspricht, ausfüllt, ist aber zugehörig dem Tongruppenhören. Dieses besagt doch nicht etwas Physiologisches, sondern daß das Ohr, um das Tongeschehen sinnvoll zu verstehen, die Töne als Gruppe zusammenfaßt – eben als Vertonung einer Silbe

Kehren wir nochmals zu unserm Theoretiker zurück. Ich habe seinerzeit ausgeführt[2], wie die schwankende Neumierung des Notenbeispiels zeigt, daß wir bei dieser Notation an einer Grenzscheide stehen. Auch der eigentliche Text zeigt also die gleiche Grenzscheide. Gelegentlich wird in zukunftsträchtigem, aber vielleicht auch von der Antike beeinflußtem Sinne von Tönen gesprochen; die eigentlichen Ausführungen aber handeln ganz im Sinne des gregorianischen Chorals von den Silben – vor Fragenden, die Ton-

[1] Nicht gehören hierhin die Hymnen, mit Ausnahme der byzantinischen und lateinischen Akklamationshymnen.

[2] Mf VII, 1954, S. 70.

gruppen hören. Diese Zwiespältigkeit berührt sich mit dem Verhältnis von „Musicus und Cantor" und entspricht der Situation der Musica Enchiriadis, deren Autor, zweifellos ein Mann mit Kenntnis der alten Autoren, sich mit der praktischen Musik seiner Zeit befaßt: Auch diese Situation gehört zu den vielen Begegnungen von Antike und Gregorianik im 9. Jahrhundert.

Was ergibt sich daraus für die Interpretation? Ein Theoretiker macht eine Angabe über die Melodie. Verstehen wir sie? Oder müssen wir nicht vielmehr den Blick auf das Ganze richten, schrittweise vorgehen, um sie zu verstehen, beginnend sozusagen mit dem Wissen des Nichtwissens? Und wenn wir sie bei der Interpretation der Melodie benutzen, sollen wir dann diese Aufgabe lösen durch eine Umgestaltung etwa der modernen Rhythmik, durch eine teilweise Negation ihrer Merkmale, oder entstehen größere Aufgaben, die oben angedeutet wurden, durch die Begriffe Einzelton- und Tongruppenhören, Begriffe, die erst durch „interpretierende" Versuche Leben gewinnen können?

II

Alsdann die Paläographie! Hier ist freilich eine Vorerörterung notwendig: Den Satz „Quod non est in actis, non est in factis" lehnt der Historiker ab. Wagt der Musikhistoriker eine ähnliche Ablehnung bei dem Satze: „Quod non est in tractatibus, non in praxi?" Gibt es außerhalb der „Akten" oder der Theoretikeraussagen noch eine hinreichende Sicherheit, wo doch schon deren Aussagen unsicher sind? Ich darf mich also vielleicht den Möglichkeiten und Grenzen der musikalischen Paläographie widmen. Wenn wir den Weg von der Schrift zur Aufführung vor allem beim historischen Werke untersuchen, ist eigentlich alles, was zur Interpretation der Notenvorlage führt, Paläographie oder doch ihr untergeordnet. Doch sei hier Paläographie verstanden nur als die Lehre von den unmittelbaren Bedeutungen der Zeichen. Beim Choralrhythmus sind nun einige Fragen aufgetreten, die die Methode der Paläographie betreffen, und deren Darlegungen angebracht erscheint.

Ich übergehe also hier die Frage nach der Bedeutung der einzelnen Zeichen, die den Raum sprengen würden. Wie aber gelangt man zu einer Erkenntnis über die Bedeutung? Da ist zunächst wieder die Aussage der Theoretiker, etwa Guidos, daß der Wert eines Tones durch die hinzugesetzten Strichlein verdoppelt werde[1]. Als hinzugesetztes Strichlein ist allein das Episem bekannt; von hier aus ergibt sich also seine Bedeutung. Man kann auch aus der Gestalt der Zeichen Schlüsse ziehen, vor allem dann, wenn in anderer Zeit ein gestaltgleiches Zeichen eine gleiche Bedeutung gehabt haben dürfte. Man

[1] Das Verhältnis 1 : 3 oder 2 : 3 entspricht nach den Ausführungen W. Lipphardts (Mf III, 1950, S. 47 u. 224) nicht der Bedeutung des Guidoschen Strichleins. (Gelegentlicher Dreierrhythmus, etwa bei Hymnen, wird damit nicht bestritten.)

kann aber auch die Bedeutung setzen, etwa anknüpfend an den Umstand, daß diese Bedeutung sinnhafte Ergebnisse tätigt, die nicht mit der Voraussetzung gegeben sind. Worauf diese gesetzte Bedeutung zurückgeht, ist dabei unwesentlich. Es kann eine intuitive Erkenntnis sein, wie bei der Entzifferung der Hieroglyphen der geniale Champollion annahm, daß gewisse wiederkehrende Zeichen ein bestimmtes Wort bedeuten müsse – es kann die Beobachtung sein, daß einige musikalische Zeichen sich in gewissen Formeln austauschen lassen usw. Es kommt bei allem vielmehr auf den Beweis an. Bewiesen muß werden, wenn der Paläograph sich auf einen Theoretiker beruft, daß dieser richtig verstanden oder das in Frage stehende Zeichen das von ihm gemeinte ist, und: daß das Ergebnis nicht sinnlos ist. Bewiesen muß werden bei historischer Ableitung eines zu bestimmenden Zeichens aus einem bekannten, daß Form und Bedeutung beider Zeichen weitestgehend miteinander übereinstimmen. Bewiesen muß werden bei gesetzter Bedeutung, daß diese Bedeutung folgerichtig durchgeführt werden kann – allgemein oder doch in sinnvoller Abgrenzung, etwa bei einem bestimmten Schreiber, dann aber in hinreichend großem Umfang[1] und daß andere Ergebnisse herausspringen, die nicht mit jener Setzung gegeben sind. Über etwaige Ausnahmen muß Rechenschaft abgelegt werden.

Wenn man dies beachtet, so muß die Paläographie zu festen Ergebnissen, zu klaren Fakten kommen. Aber diese Fakten sind doch nicht so klar, wie der langjährige Streit beweist. Wieder möchte ich nicht auf ihn im einzelnen eingehen[2], sondern darstellen, welche Rolle der „Interpretation" zufällt. Diese besteht wieder aus zwei Teilen. Der grammatisch-philologischen bei der Textdeutung entspricht die Bestimmung der unmittelbaren Aussage der Zeichen, also der Gestalt, der Zugehörigkeit zu dieser oder jener Gestaltgruppe. Dazu kommt die musikalische Auswertung der Aussage, soweit sie sich von jener trennen läßt. Die Festlegung der Bedeutung kann nur im Zusammenhange der ganzen Traditionsart und -masse erfolgen.

Wie ist z. B. Formgleichheit zu verstehen? Einige Beispiele mögen die Schwierigkeit erläutern:

Der liegende kurze Strich (Tractulus) in St. Gallen kann auf den oft gleichgeformten Gravis zurückgeführt und damit als Gegenstück der Virga (Akut) verstanden werden. Im zusammengesetzten Zeichen steht er aber dem Punkt gegenüber, scheint Entlehnung aus der aquitanischen Schrift zu sein und ist also auf das metrische Zeichen für die lange Silbe zurückzuführen. Beide Bedeutungen können schließlich zusammenfließen.

Das Episem hat in St. Gallen meist einen hakenförmigen Beginn – und kann doch

---

[1] Die letzte Art ist die schwächste Art; theoretisch nämlich bliebe eine andere Deutung der Zeichen, die noch nicht gefunden wäre, ad infinitum möglich.

[2] Zum Episem vgl. dagegen L. Kunz, *Die Dehnungszeichen des Codex Hartker*, Bened. Monatsschr. 1951, S. 155; ders., *Herkunft und Bedeutung des Episems*, Kirchenmus. Jb. 1954, S. 9.

auf das gleiche metrische Längenzeichen zurückgeführt werden[1]. In diesem Scriptorium gewinnen oder behalten auch andere Zeichen Haken, die anderswo fehlen, so die Strophicus-Zeichen. Außerdem aber, wenn der Strich tangential zum Halbkreis der Flexa hinzugefügt wird, wird er schlecht sichtbar, falls er nicht hakenförmig begonnen wird. Schließlich ist, um durch einen Vergleich zu erläutern, im literarischen Bereich das lateinische Majuskel-P nicht vom gestaltgleichen „griechischen" R abzuleiten, oder das kuriale w-ähnliche a nicht vom griechischen ω (Omega).

Nicht alle Handschriften sind von gleicher Güte – nicht alle haben bei gleicher Neumenart dasselbe System – nicht alle gar die gleiche Neumenart. Das verschiedene System: das vervielfältigt Mühe und Gefahr[2]. Die wechselnde Güte: welche Verlockung, eine Handschrift oder Teile derselben, die den paläographischen Thesen widersprechen, als schlecht (oder gute Abschriften von schlechten Vorlagen) mundtot zu machen! Immerhin gibt es Handschriften, die deutlich die rhythmische Bedeutung der Zeichen korrekt oder doch nur mit sehr geringen Ausnahmen durchführen. Ein anderer Punkt aber ist der, daß manche Zeichen sehr selten vorkommen, und gerade die komplizierten sind selten. Das hat zur Folge, daß manches im unklaren bleiben muß.

Das sind Fragen, die auf der Oberfläche liegen. Für die Interpretation wichtiger, aber auch grundlegend wichtig für die Beantwortung der obigen Frage ist eine andere: In welchem Verhältnis steht diese Schrift zum Werk? Es ist offensichtlich eine Erinnerungsschrift, die benutzt wurde, nicht damit wir oder überhaupt ein Nachgeborener sie klar lesen könne, damit sie uns oder diesem vorschreibe, wie das Werk aufzuführen sei, sondern damit der Zeitgenosse, d. h. jener bestimmte Kantor des Klosters, der sie benutzen soll, sie versteht – besser, daß sie ihm das gibt, wonach er verlangt. Alle die Einwände, sonst blieben ja Unklarheiten, gehen also in der Regel am Zweck der Handschrift vorbei. Eine Erinnerungsschrift insbesondere setzt die Kenntnis der Melodie voraus. Man beachte den Titel der Guido'schen Schrift „De ignoto cantu": Hier tauchte zum ersten Mal wieder nach der Antike mit klaren Worten das Bild einer absolut aussagenden Schrift (zunächst für das Teilgebiet der Tonhöhe) auf. Die Erinnerungsschrift sichert nur, daß man die richtige Melodiewendung wählt – und zwar, wie begreiflich, durch an sich recht vage Zeichen. Sie ist nämlich keineswegs dazu verpflichtet, alle Einzelheiten sicherzustellen, sondern nur solche, die der jeweilige Schreiber vielleicht auf Anweisung des Kantors als wichtig für dessen Orientierung be-

[1] Zum Hyphen, mit dem Kunz das Episem (*Herkunft und Bedeutung des Episems*, Kirchenm. Jb. 1954) in Verbindung bringen will, vgl. zuletzt S. Eitrem, Leiv Amundsen, R. P. Winnington-Ingram, *Fragments of Unknown Greek Tragic Texts with musical notation*, Symbolae Osloenses, 31, 1955, S. 76. Das Hyphen ist nie ein Dehnungszeichen gewesen (das behauptet auch E. Wellesz nicht: The Classical Quarterly XXXIX), sondern ein Zeichen des Zusammenbringens. Das Episem ist nie ein Zeichen des Zusammenbringens gewesen, sondern ein Zeichen der Dehnung.

[2] Vgl. *Grundsätzliches zur Erforschung der rhythm. Neumenschrift*, Buch und Schrift, NF V/II, S. 95.

trachtet. Die Schreiber konnten also mit verschiedener Sorgfalt verfahren, und sie sind es – bei den Tonhöhenangaben oder den rhythmischen oder Aussprachеangelegenheiten. Ein System ist eigentlich nur insoweit zu erwarten, als man bei einem Scriptorium mit Tradition erwarten darf, daß man die Merkzeichen abstimmt[1]. Doch kann es Fälle geben, daß ein besonders veranlagter Schreiber diese Abstimmung bis zu einer gewissen Konsequenz durchführt. Dabei kann er dann, falls an dem „System" kein Zweifel erlaubt ist, in den Verdacht geraten, seine Melodien dem System angepaßt zu haben.

Diese „Erinnerungsschrift" verdient also vom Standpunkt der Interpretation aus unsere Aufmerksamkeit. Sie durchbricht das von Georgiades aufgestellte System: des unschriftlichen Musikwerkes, das durch unsere Interpretation zur Schrift gelangt, und des schriftlichen Musikwerkes, das durch die Interpretation zum Klang gelangt.

Das unschriftliche Musikwerk wird durch Überlieferung, durch stete Wiederholung fortgepflanzt, die schriftliche Fixierung einer Komposition gibt sozusagen für alle Zeiten Anweisungen. Die Erinnerungsschrift aber tritt neben die Überlieferung; bald wird sie, die bleibende Stütze, größeres Ansehen genießen als der wechselnde Kantor. So steht sie auf einer Scheide: vor ihr ist die Musik unschriftliche Kunst (der unliterarischen Dichtung entsprechend) – nach ihr ist sie schriftgebundene Kunst, der „Literatur" entsprechend, freilich auch des lebendigen Sichentfaltens verlustig.

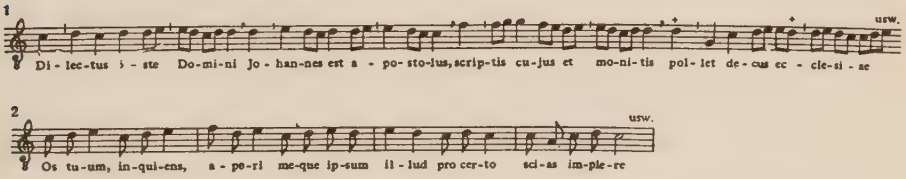
Ferner aber, liegt bei einer Erinnerungsschrift kein Zwang zu einem „System" vor, so gewinnt die Frage nach den geschichtlichen Zusammenhängen erhöhte Wichtigkeit. Die rhythmische Schrift z. B. hat kaum von der einfachen Antiphon allein ihren Ausgang genommen, deren Aufführung kein Problem darstellte, sondern wahrscheinlich von der Notierung der hexametrischen Hymnen mit den Proportionen der Tondauern 1 : 2 : 4[2] oder in einer anderen „Reformschrift" von den Sequenzen oder Tropen mit den Proportionen 1 : 2. Die St. Galler Schrift ist überhaupt nicht ursprünglich eine rhythmische Schrift gewesen, im Gegensatz zur altfränkischen, aquitanischen und Metzer Schrift; sie ist daher am besten durch Einflüsse dieser Schriften zu erklären. Wichtig ist ferner auch das geschichtliche Verhältnis der aquitanischen, gregorianischen, altfränkischen und Metzer Schrift zueinander, deren jede eine besondere Tonvorstellung hat und also eine verschiedene Deutung der Musik erwägen läßt.

Alle Zeichen aber lassen sich auf die Prosodie- d. h. die Aussprachezeichen der alexandrinischen Gelehrten zurückführen, und das ist für die Interpretation der Musik wichtig. Die Musik wird mit Aussprachezeichen notiert, sie stellt also eine Aussprache des Textes dar. Jenes Verhältnis von Text und Wort, das im vorigen Teil dieser Studie als das gregorianische bezeichnet worden war, erhält hier seine Begründung. Diese Musik wird von der Schrift her nicht als eigenständig bezeichnet, sondern eben als Aussprache des Textes.

[1] Dieses „Abstimmen" der Zeichen, das mit ihrem Sinn zusammenhängen dürfte, wenn sie aus dem Zeichenkreis der Grammatiker übernommen wurden, ist die Antwort auf die von F. DE MEEUS (Scriptorium VIII, 1954, S. 157) geglaubte völlige Systemlosigkeit der Erinnerungsschrift.

[2] Als Beweis kann der episematische Pes postbipunctis dienen; vgl. *Grundsätzliches zur Erforschung der rhythm. Neumenschriften*, a. a. O., S. 94.

Wenden wir uns nun noch etwas dem Konduktus „Jubilemus" des 11./12. Jahrhundert zu (Hs. Paris BN lat. 1139)[1]. Bei ihm wäre weniger die Bedeutung der Notenzeichen zu erfragen, als vielmehr der Geltungsbereich einer Lehre, der Lehre vom Modalrhythmus, festzustellen. Dieser Rhythmus ist zweifellos angewandt worden. Aber wo und wann? Selbst wenn er für die Generation nach 1200 allgemein gültig verpflichtend war: Sind damit Ausnahmen ausgeschlossen? Und vorher und nachher? Mit der rechten Erkenntnis der Modaltheorie allein kommt man nicht weiter. Glücklicherweise sind die Möglichkeiten der Paläographie für dieses Musikstück noch nicht erschöpft: die Handschrift bringt nämlich einige Strichlein, deren Bedeutung klarzustellen wäre: Sie trennen bei modaler Deutung der Musik bald einen $^1/_4$-, bald einen $^2/_4$-, bald einen $^3/_4$-Wert ab. Dann stehen sie aber zwecklos. Man muß also nach einem anderen Sinn suchen. Wenn wir an die Aufführung denken, die für die Stimme, welche die Zeichen enthält, instrumental ist, ergibt er sich bald. Sie trennen nicht die Wörter voneinander ab – dort, wo sie häufiger stehen, also etwa in den ersten zehn Fällen. Sie richten sich also nicht an den Sänger. Man darf an die gleichen Striche in der Notation der Leoninus- und Perotinus-Organa[2] denken. Es scheint mir ein Zeichen zu sein, das der Instrumentalist benötigt, der zunächst ja keine Stütze durch das Wort hat; es ist ein Vorläufer des Tabulaturstriches, verwandt auch mit dem Trennungsstrich, der uns bei textlosen Liederaufzeichnungen des 15. Jahrhunderts begegnet[3]. Es trennt gleiche Zeiträume voneinander ab. Für die Instrumentalmusik ist der „Modus" nicht primär gegeben. Er ist eine vokale Angelegenheit; er geht nicht von Einzeltönen, sondern von Silben aus, die lang oder kurz sein können, und die Einzeltöne müssen sich danach richten. Was soll aber der Instrumentalist mit einer Proportion der Textsilben anfangen? Wie ein instrumentaler – und nicht modaler – Rhythmus damals aussehen konnte, zeigen manche Tropen: Ich verweise auf den von Handschin in der New Oxford History of Music, Bd. II, gebrachten Tropus: „Dilectus iste Domini" (vokalalternierender Rhythmus) und: „Os tuum".



Diese zweite Melodie ist nicht textgeboren; sie ist instrumental zu verstehen und wird auch wohl im „Melisma" instrumental vorgetragen worden sein. So ist auch der Rhythmus instrumental und hat tatsächlich mit einem Modus nichts zu tun. Die instrumentale Musik des Mittelalters und also auch die mehrstimmige, zumindest so weit die Organalstimme instrumental ist, hat den Weg zum Takt lange vor der Vokalmusik und ihren Modi gefunden[4]. Diese instrumentale Musik ist keine Aussprache von Textsilben (hier rücken gregorianischer und modaler Text enger zusammen), sondern sie ist eigengesetzlich, und sie verlangt daher nach neuer Schrift oder Umgestaltung der überkommenen. Das „Strichlein" ist der erste Anfang. Nirgends aber ergibt sich die Möglichkeit, die alten Zeichen so zu übertragen,

[1] Übertragungen u. a. bei J. Handschin, *Die mittelalterlichen Aufführungen in Zürich, Bern und Basel,* ZfMw X, 1927/28; W. Krüger, *Singstil und Instrumentalstil,* Bericht über den Internat. Musikwiss. Kongreß Bamberg 1953; E. Jammers, *Anfänge der abendländischen Musik,* Straßburg/Kehl 1955.

[2] Vgl. E. Jammers, ebda. S. 33 ff.

[3] *Deutsche Lieder um* 1400, Acta mus. XXVIII, 1956, S. 28.

[4] Für den Modus tritt dagegen W. Krüger ein: *Zur Frage der Rhythmik des ... „Jubilemus"*, Mf IX, 1956, S. 185.

wie man etwa Frakturtypen durch Antiquatypen ersetzen kann. Der Paläograph, der die alte Notation schlechthin durch eine neue ersetzt, ist ein fälschender Interpret, vergleichbar dem lächerlichen Schreiber, der eine Beethoven- oder Chopinmelodie in Neumen oder Choralnoten notiert.

Kurzum, der Paläograph muß Interpret sein, in dem weiten Bereich von der Zeichendeutung bis zur Deutung des Musikwerkes.

III

Ein dritter Weg der Forschung ist der Weg des Melodievergleichs. Melodievergleich, das ist letzthin die Frage nach dem Sinn der Töne: Warum will der Komponist hier diesen Ton haben, diese Tonfolge, mit diesen Tonhöhen, Tondauerwerten ? Die nächste Ergänzung der Frage ist dann: wo wir doch anderes erwarten, wo er anderswo andere Töne oder Tonfolgen verwendet, er oder andere Komponisten ? Oder aber: Warum ist diese Melodie hier und anderswo die gleiche – oder ist es doch nicht die gleiche ? Diese Frage nach dem Warum einer Komposition ist eigentlich schon die ganze Interpretation; sie ist aber schwer in eine Methode zu bringen, da die Gegebenheiten zu mannigfaltig sind. Der Melodievergleich, das ist letzthin der Stilvergleich, die stilistische Untersuchung des Kunstwerkes, und ist im übrigen das Zentrum der musikwissenschaftlichen Forschung, dem die beiden bisher erörterten Arten als Vorstufe dienen, und er bedarf deshalb hier wenig der Erörterung – um so weniger, je mehr die Gestalt des Werkes (wenigstens äußerlich gesehen) festliegt, aber um so mehr, je größere Erkenntnisse man von ihm erhofft –, und das gilt also vor allem für die Frühzeit der abendländischen Musik. Dann begeben wir uns aber auf einen noch schwankenderen Boden. Die Fakta des Melodievergleiches sind noch schwerer zu deuten als die bisher geprüften. In diesen Bereich gehört etwa der Vergleich der Gregorianik mit der byzantinischen Musik oder dem Volkslied [1]. Zweifellos wäre hier viel zu sagen – aber über die byzantinische Musik liegt noch keine sichere [2] oder gar endgültige Aussage vor; die Volksmusik kann freilich Erscheinungen decken, vor denen sich viele heute noch entsetzen, wie die Herüberziehung von Melismen in den folgenden Takten [3]. Die Methode des Vergleiches muß aber bei den Erinnerungsschriften eine andere sein als bei der Kompositionsschrift, d. h. jener Schrift, die genau bestimmen will, wie eine Komposition aufzuführen ist.

Diese liegt bei dem erörterten Konduktus zweifellos vor, zunächst was die Tonhöhe betrifft. Kann aber ein Werk der Tonhöhe nach in fester Gestalt vorgeschrieben sein, in bezug auf den Rhythmus aber dem Gedächtnis anvertraut sein ? Man muß

[1] Vgl. E. Jammers, *Struktur und Vortrag im gregorianischen Choral*, Kirchenmus. Jb. XXXV, 1951.

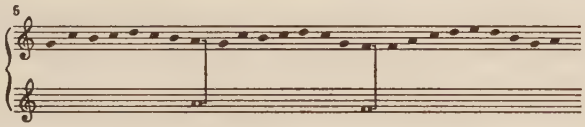
[2] Das gilt, wie ich fürchte, auch für die Rhythmik bei den Übertragungen von E. Wellesz u. a. in den Monumenta Musicae Byzantinae.

[3] Vgl. aber H. Anglès, der, selber ein „Äqualist", Melismen bei den Cantigas herüberzieht; vgl. sein Beispiel in MGG II, Sp. 773 (obwohl ich einen anderen Modus bei dieser Cantiga vorziehen würde).

es schon zugeben. Aber man darf diese Rückständigkeit bei der Bekundung des rhythmischen Willens nicht gleichsetzen mit dem Mangel an rhythmischem Willen überhaupt, als ob Komponieren sich nur auf einen Aspekt, ein einzelnes Element des Kunstwerkes erstrecken und die anderen Elemente unbeachtet lassen könnte. Man darf bei dem verspäteten Einsatz der rhythmischen Kompositionszeichen nur folgern, daß die Differenzierungen im Rhythmus klein oder aber „selbstverständlich" waren und daher nach einer Bekundung noch nicht verlangten.

Das Beispiel, das unser Konduktus für den Melodievergleich bringt, ist harmlos. Es handelt sich darum, daß eine Wendung in etwas variierter Form wiederholt wird. Bedeutet die Änderung auch eine rhythmische Variation? Man wird diese nicht a priori ausschließen, wenn man sich nicht einer stupiden Gleichmacherei verschreiben will. Wenn man aber den Rhythmus beispielsweise durch die Schlußfunktion der Wendung bedingt weiß (und außerdem bedenkt, daß man damals die Schlüsse möglichst gleich gestaltete, die Verse möglichst gleich auslaufen ließ), so wird man die Variation sehr anzweifeln.

Beide haben die gleiche Struktur; sie unterscheiden sich durch die veränderte Lage einiger Töne. Aber es ist kein Grund zu sehen, warum sie nicht im gleichen Rhythmus vorgetragen werden sollen. Die Lagenverschiebung verändert nichts an dem inneren Zusammenhang der Töne. Daß aber die 1. Version falsch ist, ergibt ein Vergleich mit dem vorangehenden Melodieteil: Dieser endet bei gleichem Beginn mit *h a*, der erste Abschnitt der 2. Version mit *g f*; *a* und *f* sind aber auch die Töne der Prinzipalis.



Fragt man nach dem Grunde der Verschiedenheit, so liegt es in diesem Falle wirklich nahe, die eine Notation als fehlerhafte Variante der anderen zu betrachten, zumal in einer Handschrift, die nicht deutlich diastematisch ist, Man wird ferner bei diesem Melodievergleich – die Wendung tritt insgesamt dreimal auf – erkennen, daß die stets verschiedene Einteilung in Ligaturen oder Gruppen zufällig ist – wenigstens zufällig für den Rhythmus. Der Paläograph wird freilich stutzen; aber da ein Rhythmus auf Grund der Ligaturen die Verwandtschaft oder Identität der Melodie so zerstört, daß er die Wendungen nicht mehr als Varianten erkennen läßt, so kann er von dem Schriftforscher nicht als begründet, nicht als sinnvoll betrachtet werden.

Das Problem klärt sich, wenn wir die organale Melodie als instrumental interpretieren und die Schlußfunktion der untersuchten Melodieteile beachten. Die Instrumentalmusik hat stärker als wortbedingte, vokale Musik die Neigung zu typischen Formeln, zu „Klauseln", die den Möglichkeiten des Instrumentes entsprechen. Für solche bekannte Formeln ist die Schreibung in Einzeltöne oder die Auflösung in Ligaturen so oder so belanglos [1].

[1] Das Problem der Übertragung liegt, nebenbei bemerkt, bei diesem Konduktus für mich in der Frage, ob der dreiteilige Großrhythmus des ersten Strophenpaares für das ganze Werk gilt.

IV

Die bisherigen Ausführungen befaßten sich wesentlich mit den Fakta und zeigten, wie sehr sie der Interpretation bedürfen und ihr offenstehen, wie notwendig es ist, den Blick auf das Ganze zu richten. Dabei handelt es sich scheinbar noch gar nicht um die eigentlich künstlerische, ästhetische Interpretation. Aber es war gesagt worden, daß die Aufführung das Ziel der wissenschaftlichen Bemühung sei, ihre Erprobung, wenn auch nicht ein Beweis. So stand die rechte Erfassung mit Fug im Vordergrund, und wir sahen, daß sie letzthin überall Deutung ist: Die Sätze des Theoretikers mußten interpretiert werden vom Verhältnis von Wort und Ton, die Schriftzeichen von dem zwischen Zeichen und Klang, der Melodievergleich (mit Selbstverständlichkeit, denn er ist etwas Alltägliches) z. B. vom Verhältnis zwischen ausführendem Organ und Melodie. Aber das, was man schließlich noch hinzutun muß, damit aus den Teilen, den Fakten, das Ganze wird – dieses Ästhetische, dieses Menschliche: auch es bleibt sich nicht gleich, wie das Bild von Mensch und Welt sich im Laufe der Jahrhunderte nicht gleichbleibt. Auch hier treffen sich Forschung und Interpretation. Was besagt es denn, wenn wir ausrufen: So können wir das in Frage kommende Werk als Kunstwerk vollziehen, oder: so ist es uns unmöglich, es als Kunstwerk zu vollziehen? Wer sind diese Vollziehenden oder Nicht-Könnenden? Dürfen sie im Namen vergangener Jahrhunderte reden, die andere Anschauungen vom Wesen der Musik und andere Maßstäbe für das Kunstwerk haben?

Damit kommen wir zu dem wichtigsten und doch schwierigsten, selbstverständlichsten und doch am leichtesten zu übersehenden Problem der Interpretation: der richtigen historischen Einordnung. Die Melodie muß ihrem Wesen nach sich dem „Zeitgeist" einordnen lassen. Das ist einesteils in dem primitiven Sinne gemeint, daß man nicht musikalische Erscheinungen einem frühen Jahrhundert zuweist, die nachweislich erst in späterer Zeit allmählich entstehen, aber noch mehr in dem grundsätzlichen Sinne, daß nicht jedes Zeitalter zu jeder Art Musik fähig ist. Bei diesem Zeitgeist mag es sich um die Musikanschauung der Zeit handeln, wie sie aus den Äußerungen der damaligen Schriftsteller über sie klar zu erkennen ist. Ein anderes Mittel für die rechte historische Einordnung ist die wechselnde Aufhellung der Künste, also die Klarstellung der Musikanschauung durch andere Künste – freilich ein recht anfechtbares Mittel, so daß man, als Walzel zuerst von dieser gegenseitigen Aufhellung sprach, gern von der gegenseitigen „Verdunkelung" spöttelte. Aber selbst bei einer Beschränkung auf die ausdrücklichen musikalischen Ausführungen über das Thema „Quid est musica" bestehen große Schwierigkeiten für die Interpretation. Die Geschichte verläuft nicht so gradlinig, daß ein neu zu interpretierendes Werk nichts über das bisher Bekannte hinaus enthalten dürfte – also nicht so, wie ein Fälscher seine „Komposition"

am liebsten schön in den bisherigen Wissensstand einfügt. Es sind vielmehr immer Abweichungen möglich, Ansätze, die im weiteren Verlauf der Geschichte verkümmern und nicht mehr aufgegriffen werden, die aber doch in dem zu interpretierenden Werk vorliegen. Immerhin, es müssen sich diese Ansätze verstehen und wenigstens als solche „Ansätze" geschichtlich einordnen lassen.

Beginnen wir mit dem geschichtlichen Einordnen, etwa der Unterteilungen beim Rhythmus. Die Möglichkeiten, die man für das 11./12. Jahrhundert fand, sind: Verzicht auf jede Unterteilung – gleichmäßiger Fluß der Unterteilungen ($^1/_2$ oder $^1/_3$) – völlige Freiheit bei den Unterteilungen, also bunte Folge von Werten wie $^1/_2$, $^1/_3$, $^1/_4$, $^1/_5$, $^1/_7$, $^1/_{15}$ usw. Ihnen entsprechen die Möglichkeiten für die Ordnung der Zeit: freier Rhythmus – dem Takt sich nähernde Ordnung, mit gewissen Freiheiten wie Doppeltakten am Schlusse – starre (modale) Ordnung.

Wo ist nun ein solcher bunter Wechsel von $^1/_2$–$^1/_{15}$ usw. Werten einwandfrei überliefert? Vor dem 18./19. Jahrhundert wird man solche Rhythmen wohl kaum in nennenswertem Maße finden. Wir stehen also vor dem Umstande, daß eine – wenn man den zahllosen modalen Übertragungen glauben darf – so weit verbreitete, so selbstverständliche rhythmische Gepflogenheit plötzlich auftaucht und plötzlich verschwindet, ohne sich aus Keimen allmählich entfaltet zu haben und ohne eine Spur zu hinterlassen. Dabei kann es sich bei diesen Gebilden nicht um eine eigentlich instrumentale Angelegenheit handeln; denn die Trouvères-Melodien sind nicht instrumental. Auch benutzen die überlieferten mensural notierten Tänze des Mittelalters nichts dergleichen in ihrem Rhythmus – und das ist m. E. entscheidend. Man kann diese Figuren auch nicht als Verzierungen erklären; weder sind es typische Zierfiguren, noch haben sie Ähnlichkeit mit den „Zierfiguren" des Chorals noch mit deren Rhythmus. Wir kommen also nicht an der Tatsache vorbei, daß der erörterte Rhythmus isoliert auftritt, fünf Jahrhunderte getrennt von der Epoche, in der er sich organisch-allmählich bildet. Positiver formuliert: die Rhythmusgeschichte geht fehl, wenn man den Blick bloß auf die Frage: „Takt oder nicht" richtet. Rhythmus, als geistige Ordnung der Zeit verstanden[1], ist vielseitiger; aber die Prinzipien der Ordnung entwickeln sich. Wir können nicht unbesehen unsere Fähigkeiten, zu gliedern und einzuteilen, in vergangene Epochen übertragen. Wie es einer langen Zeit bedarf, um gewisse Klänge zu verstehen und damit auch zu werten, so gilt dasselbe auch vom Rhythmus. Auch hier liegt ein Feld der Interpretation.

Am Anfang dürfte die einfachste Gliederung stehen, nicht aus grundsätzlichen, sondern aus geschichtlichen Gründen. Ich werde nicht in den Verdacht kommen, ein Anhänger des absoluten Gleichwertes aller Töne beim Choral zu sein, aber wiederum will ich nicht bestreiten, daß nach dem Traditionsbruch

[1] W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltnng,* Mainzer Akad.-Abhdlg. 1954; vgl. ferner *New Oxford History of Music,* Bd. II, 1954, S. 305.

des 10. Jahrhunderts dieses Gleichmaß erstrebt wurde. Ich darf kurz zusammenfassend nochmals meine Anschauung im Gegensatz zu der der „Äqualisten" so charakterisieren: Der originale und sozusagen ornamentale Rhythmus der Gregorianik (nicht der Gallikanik) kannte einen relativ mannigfaltigen Wechsel von Längen, Kürzen, Unterteilungen (und vielleicht noch irrational kürzesten Tönen). Er wurde preisgegeben (zuerst auf fränkisch-deutschem Boden) zugunsten eines anderen „konstruktiven" Rhythmus, der die Töne gleich lang nahm – doch nicht so ausnahmslos, daß dadurch ein völlig „freier Rhythmus" entstand – und dieser Rhythmus war auch der des „mittelalterlichen Chorals". Aber ob man nun diesen oder den äqualistischen Rhythmus akzeptiert: Bei einer Interpretation der Musik des 11./12. Jahrhunderts wird man versuchen müssen, sich zunächst und möglichst an das erstrebte oder vorhandene starre Gleichmaß des Chorals anzulehnen. Der Choral war doch für die Musiker von St. Martial das tägliche Brot, auch wenn Laienelemente, Instrumentalisten, wesentlich an Komposition oder Aufführung beteiligt waren. Auch theoretisch ist nicht zu übersehen, daß die Grenze des Unterteilens eng gezogen war. Die Antike ging in der Theorie nicht über den Chronos protos hinaus: Der Choral, wenn man mir folgt, fast nur bis zur ersten Stufe der Unterteilung, dem halben Wert des Chronos protos (wenn man mir aber nicht folgt, sogar nur bis zum Chronos protos; die äqualistische Theorie kennt keine Unterteilungen). Umgekehrt, die Dehnungen der Takte oder die Einschübe von Takten zu Beginn oder am Ende der Perioden – wo sie nicht den C. f.-Sänger verwirren können und den Rhythmus an sich nicht stören: Sie treten dort auf, wo nach alten Regeln Dehnungen möglich waren und wo auch später, beispielsweise bei den mehrstimmigen Liedkompositionen des 15. Jahrhunderts, noch immer Dehnungen beliebt waren. Sie sind recht gut historisch einzuordnen. Sie bereiten stilgeschichtlicher Interpretation keine Schwierigkeit. Soviel zur Frage nach der geschichtlichen Stellung der einen oder anderen rhythmischen Deutung.

Wie steht es nun mit der Hilfe, die andere Künste bei der Interpretation gewähren können ? Ist der „freie" Rhythmus eine ästhetische Möglichkeit des 11.–12. Jahrhunderts ? Aber wo hätten wir dafür einen Anhalt ? Das Verlangen nach klarer Ordnung, nach Proportionen ist in allen Künsten des frühen Mittelalters so beherrschend gewesen, ob es sich nun um den Ersatz der Prosa durch den Vers in neu verfaßten liturgischen Texten, um den vom Quadrat ausgehenden Grundriß oder den proportionalen Aufriß der Architektur, oder um die streng symmetrisch-hieratische Anlage der Bilder handelt, daß man unbedingt sagen muß, daß ein freier Rhythmus innerhalb der Musik äußerst unwahrscheinlich ist. Man stelle sich inmitten der feierlichen Schritte romanischer Arkaden einen Sänger der Prinzipalismelodie vor, der wartet, bis der organale Musikant seinen freischwingenden irrationalen oder doch unberechenbaren melodischen Bogen endlich beenden will und ihm das Zeichen

des Einsatzes gibt! Dem Rhythmus des Gleichmaßes aber, d. h. der gleichmäßig ausgefüllten Zeit entspricht die Stufenmelodik, der gleichmäßig ausgefüllte Tonraum, und entspricht im Bereich der Architektur die gleichmäßig gefüllte Wand, die nur wenig, aber regelmäßig durch Fenster unterbrochen wird, oder die gleichmäßige regelmäßige Folge von Säulen und Arkaden, die die Wand der Obergadems in den romanischen Kirchen trägt. Weiter die Dehnung der „Takte" auf das Doppelte: Die Architektur kennt ähnliche Rhythmusänderungen, so wenn die erwähnten Arkaden zwischen Seiten- und Mittelschiff abgelöst werden durch das doppelte Maß beim Gurtbogen der Vierung. Es ist das gleiche Prinzip mathematischer Ordnung und Hervorhebung.

Abschließend das entscheidende Hilfsmittel bei der Interpretation: die Musikanschauung der Zeit. Nicht unser Geschmack darf das entscheidende Wort sprechen, sondern eine Art Gewissen, geschult nicht bloß an den Begriffen, die Musiktheorie der Zeit, Paläographie und Stilvergleich liefern, nicht bloß durch die Kenntnis der geschichtlichen Entwicklung, durch die Orientierung an anderen Künsten, sondern vor allem geformt durch das, was die Zeitgenossen selber von ihrer Musik forderten – geschult und geformt zu einer Art Daimonion, das warnt: so kann es nicht sein; es entspricht nicht den musikalischen Anschauungen der Zeit.

Die Welt ist von Gott nach Maß und Zahl geordnet[1]; als Schöpfung aus der Hand Gottes muß sie das Merkmal einer solchen Ordnung für den mittelalterlichen Menschen besitzen. Mit dieser Zahlenordnung befaßt sich also die ars musica, die mitsamt der Arithmetik, Geometrie und Astronomie zum Quadrivium gehört; sie ist ein mathematisches Können und Wissen. Gilt diese Ordnung auch für die komponierte Musik des 11./12. Jahrhunderts? Die mehrstimmige Musik braucht nicht restlos in den Bereich der ars musica zu fallen[2], doch wird man die Zahl als wesentlichen ästhetischen Maßstab betrachten müssen; durch sie wird das Werk aus der Gebrauchsmusik herausgehoben und wird Kunst. Das ist natürlich für uns etwas Ungeheuerliches, und selbst für das Zeitalter Bachs wird man die Zahlenordnung kaum für mehr als Beiwerk halten. Aber das Mittelalter bemüht sich in der Tat oft um eine Zahlenordnung in der praktischen Musik. Nur ist es, wie das geschieht – bis auf die Talea der ars nova etwa – ununtersucht geblieben. Die heutige Forschung übergeht leider meist die Zahlenordnung, wenn auch verständlicherweise, da die Zahl (in dieser bewußten Art) in der heutigen Musik keine Rolle spielt. Dieser Umstand befreit uns aber nicht von der Pflicht, ihr nachzuspüren. Man kann die Zahlenordnung als Rhythmus verstehen; das kann sie sein, und was ich bisher ausführte gegen den freien Rhythmus und die Bruchstrichordnung, zielt eben auf den Rhythmus. In diesem Falle werden rhyth-

[1] Augustinus, *De musica,* bes. 1. und 6. Buch.
[2] Darüber werde ich gesondert berichten.

mische Einheiten vorausgesetzt, die gezählt werden; aber die Zahlenordnung kann auch anders verstanden werden. Es kann alles gezählt werden: so die Töne, oder die Silben – ein viel deutlicherer Gegenstand des Zählens –, die Verse[1] dort, wo der Umfang der Werke das Zählen der Silben abwegig macht. Was aber soll der Instrumentalmusiker zählen, dem weder Silben noch Verse zur Verfügung stehen? Was der Komponist mehrstimmiger Musik? (Oftmals sind beide eine Person.) Gerade an dieser Stelle ist es gegeben, daß der Wille zur zahlenmäßigen Gestalt ein neues Element der Ordnung, die rhythmische Einheit, erschließt. Und umgekehrt: Eine Musik, die noch keine Harmonielehre kennt, noch keine Ordnung nach Tonika und Dominante, wie soll sie denn ihre Gliederung bestimmen, wenn nicht nach der Zahl? Mir scheint, auch aus diesem Grunde muß der Blick auf die Zahl für den Interpreten bei dieser Musik wichtig sein. Daß die Zahl Fallstricke stellen kann, ist eine andere Sache; besonders die kleinen Zahlen sind wenig beweiskräftig, weil dem Zufall unterworfen; aber das sei hier nicht erörtert.

Wir wissen noch nicht, wie weit das Mittelalter bei der Beachtung der Zahl ging. Vielleicht gehe ich zu weit, wenn ich mich darauf einlasse, daß bei dem Konduktus Jubilemus dieses Strophenpaar 6 + 1 + 6, jenes 4 + 1 + 4 „Takte" umfaßt und nach einer Erklärung suche; aber die Taktzahlen der Strophengruppen lauten: 13, 10, 13, 11, und bei gleicher Schlußkadenz für alle Strophen sogar 13, 12, 13, 12 = 50. Das ist eine schlichte Feststellung, und das ist eine Zahlenordnung, vielleicht sogar eine gut geglückte. (Es scheint mir nämlich bei der Auswechselbarkeit typischer Klauseln richtiger, bei der Interpretation sich von dem Zeitstile, wenn er einmal spürbar ist, stärker leiten zu lassen, als von der sonst viel aussagekräftigeren Notation.)

Und nochmals der freie Rhythmus: Das freischwebende Melisma der in ihm gedeuteten Organa von St. Martial, Santiago oder des Codex Ottobonianus hat keinen Bezug zur mathematischen Ordnung.

Es soll nicht verheimlicht werden, daß das Aufspüren von Zahlenordnungen eine große Gefahr birgt, der nur einigermaßen begegnet werden kann durch einen geschichtlichen Überblick über die Rolle und wechselnde Form des Numerus in der Musik – bis zum Generalbaßzeitalter einschließlich. Aber dieser Umstand erlaubt dem Interpreten nicht, zu wähnen, er könne bei den heutigen Maßstäben vom Wert und den heutigen Anschauungen über das Wesen der Musik bleiben.

Was ergibt sich nun aus alledem für die Interpretation? Ein Schriftsteller bestimmte den musikalischen Rhythmus eines Musikstückes: Wir verstehen unter Rhythmus die Regelung der Dauer der Töne; er bestimmte die Dauer der Silben. So müssen wir uns über das Verhältnis der Silben zur Musik klar werden. Die Paläographen erörtern die Bedeutung der Neumen: aber wir müssen feststellen, wie Gestalt und Bedeutung sich ändern; und noch mehr: wir müssen klarstellen, ob die Neume als Zusammenschreibung von Einzelzeichen verstanden wurde, oder als nicht zerlegbare Einheit. Wir bemerkten Unterschiede in der Aufzeichnung von Ligaturen: Ändert sich also der

[1] Vgl. J. A. Huisman, *Neue Wege zur dichterischen und musikalischen Technik Walthers v. d. Vogelweide*, Utrecht 1950.

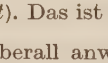
Rhythmus? Wir müssen aber fragen, ob die instrumentale Musik nicht ein anderes Verhältnis zu Ligaturen hat als die vokale. Wir bezweifeln ferner, daß die überlieferte Musik ohne Frage nach ihrer etwaigen Zahlenordnung verstanden werden könne.

Insgesamt also: alle Einzelheiten müssen bei der Interpretation aufgegriffen und geklärt werden; für sich allein genommen führt die philologische, paläographische, stilistische Erforschung einer Einzelheit, führt etwa die Frage nach dem Rhythmus ohne Beachtung aller anderen Faktoren nicht weit, und wenn man glaubt, also zu einem Ziel gelangt zu sein, so ist man oft irre gegangen. Das besagt aber, daß jeder analytischen Bemühung etwas Unvollkommenes anhaftet. Man könnte erwidern, das beträfe nur den Rhythmus, der mit einer gewissen Einseitigkeit herausgegriffen sei; aber – diese Einseitigkeit hat die Fragen gewissermaßen als Gleichungen, in denen nach der gleichen Unbekannten gesucht wird, formuliert und die vielen anderen Unbekannten für den vorliegenden Zweck etwas eliminiert; und auf der anderen Seite: darf man denn glauben, ohne Rhythmus Musik zu haben? Es wurde doch gerade gezeigt, daß keine Einzelheit ohne die anderen Elemente recht verstanden werden kann. Oder glaubt man, daß der Rhythmus verändert werden kann, ohne daß Tonalität, Verhältnis von Ton und Wort und was es sei – auch sich änderten? Die Solesmer Choralinterpretation entspricht dem Klangideal des 19. Jahrhunderts von der menschlich-warmen, lebendig-geschmeidigen Stimme, und der gute Choralsänger glaubt, mit dieser Stimme der gregorianischen Melodie historisch gerecht zu werden. Vielleicht aber erfolgte der Vortrag im 6. Jahrhundert mit einer harten, scharfen oder gar näselnden, unnatürlich wirkenden und unnatürlich sein wollenden Stimme, die uns heutige Menschen schmerzen würde, wie sie aber etwa für den koptischen Gesang[1] nachweisbar ist? Dann mag zwar der Solesmer „nuancierte" Rhythmus zu dieser modernen „natürlichen" Vortragsweise passen, und das Ergebnis mag uns (soweit wir nicht historisch denken) ansprechen; es wäre eine durch den Stand der heutigen Musik und das Bedürfnis der heutigen Liturgie gerechtfertigte Umdeutung; aber es wäre keine Interpretation, die der geschichtlichen Wirklichkeit gerecht würde: nicht dem Instrument der Stimme, auch nicht der Tonalität, auch nicht dem Rhythmus; denn das heutige „humanistische" Ideal des Schönen galt noch nicht. Nein, man kann nicht in der Einheit „Kunstwerk" ein altes Element ersetzen durch ein neues, ohne das Werk zu zertrümmern. Die Kehrseite dieses Umstandes ist aber die Folgerung, daß eine vollkommene Interpretation ein Wahn ist; wie kann man glauben, alle Einzelheiten erforscht, ja nur erfaßt, erblickt zu

[1] H. Hickmann, *Quelques observations sur la musique liturgique des Coptes d'Egypte* (Atti del congr. intern. di Musica sacra 1950) und in einem in Heidelberg 1956 gehaltenen Vortrag.

haben? Soll man also auf die Interpretation verzichten und sich mit wissenschaftlicher Darlegung der erfaßbaren Einzelheiten begnügen?

Die Übertragung dieses Werkes in unsere Notenschrift ist die eigentliche Zusammenschau. Soll man diese Versuche also verwerfen? Gewiß: es kann vorkommen und es muß immer wieder vorkommen, daß eine Übertragung durch eine andere ersetzt wird, weil erst diese einer neu entdeckten Einzelheit gerecht wird, und es ist auch nicht selten, daß – wenigstens für den nicht unterrichteten – diese neue „letzte" Übertragung einen recht gegensätzlichen Eindruck zur „vorletzten" macht, obwohl nur eine Tatsache mehr (und, wenn es richtig zugeht, keine weniger) berücksichtigt worden ist. Und doch sollte man nicht auf sie verzichten. Nur durch immer neue Interpretationsversuche kommen wir der Wahrheit, der idealen Interpretation näher.

Man möge nochmals ein Beispiel gestatten, der Abwechslung halber diesmal das „Congaudeant". Man vergleiche die fünf Übertragungen bei P. Wagner[1], Fr. Ludwig[2], J. Handschin[3], A. Hughes[4] und schließlich bei mir selber[5]. Muß diese Verschiedenheit nicht erschüttern? Aber sie erklärt sich leicht durch die Geschichte der Interpretationen. Wagner ging vom Gleichmaß aller Töne der Originalstimme aus, als der eigentlichen Komposition; die Prinzipalis wurde dabei aber rhythmisch gestaltlos. Nimmt man an, daß die Organalis als eine Art Erläuterung oder Ausschmükkung sich der Prinzipalis zugesellen soll, so ist diese Gestaltlosigkeit der zu erläuternden Stimme unwahrscheinlich. Den Gegenpol stellt Ludwigs Übertragung dar: der rhythmische Text verlangte Beachtung; aber nun ist die Originalstimme in ihrer Vielfalt nicht erklärbar. Warum der Wechsel in den Unterteilungswerten? Eine Erläuterung muß aus sich verständlich sein. Handschin versucht den Ausgleich, indem er die Prinzipalismelodie in Takte einteilt, doch in solche von wechselnder Größe. Dabei entsteht ein ziemlich gleichbleibender Rhythmus für die Organalmelodie. Aber der Wechsel der Takte ist noch systemlos, noch zu sehr der Wagnerschen Art verhaftet. Die Übertragung von Hughes geht dagegen von Ludwig aus; doch ordnet er die Unterteilungen im Triolenrhythmus, dehnt den Schluß (wie ich das auch oft tun möchte) und läßt manche „melismatische" Tongruppe vor dem „Taktbeginn" oder dem Einsatz der anderen Stimme anfangen. Doch bin ich beim „Jubilemus" nur so vorgegangen, daß dann für die verkürzte Silbe nur Einzeltöne abgespalten blieben, also nur Gebilde entstanden wie oder , aber nicht  wie bei Hughes (fd dcde: *gaudeant*). Das ist vielleicht nicht unbeachtlich. Hughes kann aber diese Methode nicht überall anwenden, und so zeigt er sich doch noch Ludwigs Übertragung verhaftet. Meine Übertragung – wenn etwas zu ihrer Erläuterung gesagt werden darf – verlegt den Dreier-Rhythmus in die Zählzeiten. Dabei läßt sich dann die Hughes'sche Halbheit vermeiden. Es finden jetzt auch die Bivirgen bei catholici und caelici ihre Begründung. Stärker weicht meine Übertragung bei „Takt" 13 und 15 und beim Schlusse ab: aber wiederum folge ich hier der Vorlage, so wie Wagner sie wiedergibt, die deutlich bei Takt 15 Ligatur gegen Ligatur setzt und also für den Rest der Organalstimme Bewegung

[1] *Die Gesänge der Jakobusliturgie de Compostela,* Freiburg/Schweiz 1931.

[2] In G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte,* und *New Oxford History of Music* II.

[3] ZfMw VIII, 1925/26, S. 336.

[4] *New Oxford History of Music* II.

[5] *Anfänge der abendländischen Musik,* a. a. O.

über einem Halteton verlangt – und das gleiche beim Schlusse[1], während alle anderen Interpretationen sie vermeiden, als ob solche Bewegungen der Zeit und dem Codex Calixtinus unbekannt seien. Daß der Wortakzent vernachlässigt wird, ist bei vielen mehrstimmigen Werken zu beobachten. Die neue, insbesondere meine Interpretation entfernt sich also von der unbedingten Geltung der Silbe als starrer Größe[2], auch sie wie die Deutung der Musica Enchiriadis-Stelle oder gewisse paläographische Erörterungen ein Beitrag zur Erkenntnis einer Musikepoche, die die Silbe und nicht den Einzelton in den Mittelpunkt des musikalischen Schaffens stellte. (Der Moduswechsel aber, den ich überdies in Vorschlag bringe, ist bei meiner Interpretation nur ein unwesentliches Beiwerk.) Ob meine Interpretation die letzte ist? Das darf jeder bezweifeln. Daß aber auch sie einen kleinen Fortschritt bedeutet, möchte ich wünschen. Daß die anderen es gegenüber ihren Vorgängern sind, läßt meine Darstellung wohl erkennen, und damit wäre dieser Vielfalt der Übertragungen doch der Stachel unwissenschaftlicher Willkür und hoffnungslosen Tappens im Dunkel genommen.

Auf der anderen Seite: wollen wir im Ernste eine Musikgeschichte ohne Musik betreiben, indem wir dann hier wenigstens etwas „Sicheres" aussagen? Die Neigung hierzu besteht sicherlich bei manchem Forscher; der Wunsch, sich nicht zu beflecken mit nicht restlos beweisbaren, mit irgendwie doch subjektiven, suspekten Interpretationen liegt zu nahe. Ich wiederhole aber, was bereits gesagt wurde. Die historische Entwicklung darzustellen ist gewiß eine andere Hauptaufgabe der Musikwissenschaft. Aber das ist keine geschichtliche Entwicklung, wenn man nicht sieht, wie von der Gregorianik der Weg zur Modalmusik verläuft, wenn die eine Musik sich nie verändert und die andere plötzlich da ist – zwei Seelen, ach, in der Brust der Mönche von St. Martial, zwei rhythmische Stile in einer Komposition – etwa einem dramatischen Spiele wie dem Danielspiel von Beauvais. Ich glaube gezeigt zu haben, daß wir „Fakta" ausfindig machen können, aber in dem Augenblick, wo die Fakta – die Notenzeichen, aber nicht bloß sie, auch die Angaben der Theoretiker, die Musikanschauungen, Instrumente – was es immer sei aussagen sollen, wo Musik verstanden werden soll, beginnt allenthalben Interpretation.

Das Kunstwerk ist eine Einheit. Die gute, die jeweilig richtige und gute Interpretation historischer Werke hat daher von all dem auszugehen, was man im Augenblicke der Interpretation an Tatbeständen erkennen kann. Diesen hat man im ganzen Umkreis unermüdlich nachzugehen. Die erste Tugend der Interpretation ist der demütige Gehorsam gegenüber der Wirklichkeit, die andere aber ist die intuitive, alles erfassende Klugheit; die Tugenden der For-

[1] Sollte der vorletzte Ton der unteren Organalstimme tatsächlich ein C sein, so wäre die Übertragung wohl so zu ändern, daß das G der Prinzipalis sofort zu erklingen hätte. Die Dissonanzen der oberen Organalis sind kein Gegengrund gegen die beiden Haltetöne, wie andere Beispiele der Handschrift zeigen (vgl.: *Vox nostrae . . . creatoris* bei WAGNER, a. a. O., S. 116).

[2] So sehr ich also die Silbe in den Vordergrund stelle, so entferne ich mich doch von der Starrheit HOUDARDS (dessen Bedeutung in MGG VI, Sp. 788, verkannt wurde). Zuerst wurde diese Frage von mir in *Struktur und Vortrag*, a. a. O., erörtert.

schung aber sind die Nüchternheit, die weder die bequeme Universalmethode noch die ansprechende Aufführung als Beweis einer Tatsache anerkennt, und der Starkmut, der alle Ungewißheit der Forschung geduldig erträgt. Der Rest ist Gnade, Begabung. So aber finden sich die sonst unvereinbaren Forderungen, die Genauigkeit der Teile und die Erfassung des Ganzen, zusammen, und die Wahrheit der Schönheit wird vernehmlich.

Monteverdi-Funde

von

WOLFGANG OSTHOFF

Anläßlich des Versuches, Claudio Monteverdi von den mannigfachen Wirkungen her zu beleuchten, die er auf die Musiker seines engeren Lebensumkreises ausübte, stieß ich bei der quellenmäßigen Sichtung all jener kleineren Komponisten, die man unter dem Kennzeichen „Schule Monteverdis" vorsichtig zusammenfassen könnte, von Zeit zu Zeit auf unbekannte Werke des Meisters selbst. Es zeigte sich, daß – abgesehen von allem Verlorenen – die Gesamtausgabe Monteverdis (herausgegeben von G. F. Malipiero) und die Liste seiner Werke in der Fachliteratur Lücken aufweisen, die bei einer gründlicheren Erfassung der vorhandenen – und in der weit verstreuten bibliographischen Literatur auch fast vollständig verzeichneten – Kompositionen vermeidbar gewesen wären. Die Erklärung dieser angesichts einer nicht gerade kleinen Spezialliteratur erstaunlichen Situation läßt sich ziemlich eindeutig in der Qualität der noch heute grundlegenden Arbeit Emil Vogels finden[1]. Sowohl fast alle ihm folgenden Forscher als auch der Herausgeber der Gesamtausgabe haben die Werkliste Vogels als endgültiges Resultat übernommen. Daß sie hierzu weitgehend berechtigt waren, läßt sich aus dem geringen Umfang der seitdem neu aufgetauchten Werke ersehen: die *Sacrae Cantiunculae* (GA Bd. 14), die Villanelle „Ahi che si parti" (GA Bd. 16, S. 542) und schließlich zwei oder drei Arien aus dem Jahre 1634[2].

Der Bestand vermehrt sich nun um zwölf weitere Stücke, die als „Claudio Monteverdi: 12 composizioni inedite profane e sacre" im Verlag Ricordi (Mailand) demnächst erscheinen. Da ich mich in dieser Ausgabe auf die notwendigsten bio-bibliographischen sowie editions- und aufführungstechnischen Anmerkungen beschränkt habe, soll hier die Musik selbst erörtert werden.

Die Sammlung umfaßt Werke aus allen Gattungen, die Monteverdi gepflegt hat, mit Ausnahme des Madrigals und der Oper. Beider Fehlen ist bezeichnend, allerdings ist es jeweils aus entgegengesetzten Gründen zu erklären. Auf dem Gebiete des Monteverdischen Madrigals, vor allem des 5stim-

[1] *Claudio Monteverdi*, VfMw III, 1887, S. 315 ff.
[2] D. DE'PAOLI, *Claudio Monteverdi*, Milano 1945, Appendice.

migen, wird es meiner Ansicht nach keine Neuentdeckungen mehr geben. Das Madrigal war bis ins 17. Jahrhundert hinein die klassische Gattung, die einen Musiker auswies. Ihm wurde eine Sorgfalt der Faktur zuteil, die es im Gegensatz zu anderen Werken vom ursprünglichen Anlaß seiner Entstehung unabhängig machte und zum bleibenden künstlerischen Dokument erhob. Diese Einstellung dem Madrigal gegenüber spiegelt sich in den Drucken der Zeit. Bis heute ist kein Madrigal Monteverdis bekannt geworden, das sich nicht in den von ihm selbst herausgegebenen acht Bänden fände. Dagegen müssen wir uns seine geistliche Musik, aber auch seine kleineren Continuo-Gesänge oft aus allen möglichen Sammelwerken der Zeit zusammensuchen. Die Gründe hierfür werden klar, wenn wir das bis heute anscheinend hoffnungslose Problem der verschollenen Opern Monteverdis ins Auge fassen. Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die Kosten eines Operndruckes nur in ganz seltenen Fällen getragen werden konnten, und sicherlich verdanken wir den Druck des „Orfeo" lediglich dem Zufall, daß ein Mäzen zum richtigen Zeitpunkt das Geld gab. Und doch genügt diese Erklärung nicht. Man hatte in damaliger Zeit noch ein feineres Unterscheidungsvermögen für Werke, die losgelöst von ihrem ursprünglichen Umkreis ein Eigenleben führen können, und anderen, die ein nicht vorauszusehendes Publikum nicht oder nur gemindert ansprechen, da sie unlösbar mit Zeit und Ort ihrer Entstehung verknüpft sind. Dies gilt in höchstem Maß für die frühe venezianische Oper, die in einem Eigenklima erwuchs, das eine Verpflanzung ausschloß oder doch nur unter beträchtlichen Einbußen gestattete. Ihre Voraussetzungen waren nicht nur musikalischer Art (bestimmte Sänger und Besetzungsverhältnisse), sondern lagen ebenso in einem dramatischen Stil, ohne den diese Musik nicht leben kann. Heutige Wiedererweckungsversuche sind stets problematisch geblieben, da man übersieht, daß eine aus ursprünglicher Theaterluft geborene Grundeinstellung, mehr: eine bestimmte dramatische Gebärde wesentlicher für ein Gelingen ist als die sogenannte musikalische Aufführungspraxis. „Le parole cantate hanno bisogno del gesto, il gesto del personaggio, il personaggio della scena . . . Ma non bastano affermazioni di questo genere. Bisogna ancora insegnare agli interpreti. Far loro sentire l'accento di verità che sprigiona ogni nota del Monteverdi."[1] Unter dem Aspekt des lebendigen Theaters, und das heißt gleichzeitig der gegenwärtigen, nicht fixierbaren Improvisation müssen wir auch das außerdramatische spätere Werk Monteverdis und die Musik seines nächsten Umkreises sehen. In der Widmungsvorrede zu Giovanni Rovettas *Madrigali concertati Libro terzo* (Venezia 1645) schreibt Rovettas Neffe Gio. Battista Volpe an Francesco Cavalli: „E veramente mentre concorrono in lei trè qualità esimie, ch'ella, e sà vestire nobilmente i soggetti, e impareggiabilmente cantarli, & accompagnarli con la

[1] Cl. Sartori, *Monteverdi*, Brescia 1953, S. 14 u. 16.

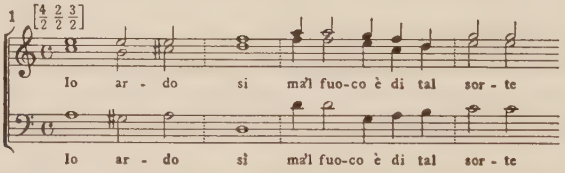
leggiadra accuratezza sù l'istromento, credo io, che non voglia V. S. far torto con metter alla Stampa le sue ottime compositioni, all' altre due prerogative, ch'ella possiede di ben cantarle, & accompagnarle, che sono vivi tesori incapaci della Stampa." Und Cavalli nimmt elf Jahre später anläßlich seines ersten Druckes geistlicher Musik (*Musiche sacre . . .* Venezia 1656) diesen Gedanken wieder auf (L'Autore a chi legge): „Il mio Genio è stato sempre lontano dalle stampe: & hò più tosto aconsentito à lasciar correre le mie debolezze dove le portò la fortuna col mezo della penna, che con quello de Torchi." Das ist Geist vom Geiste Monteverdis, „vivi tesori" werden als „incapaci della Stampa" empfunden. Aufzeichnung und Überlieferung werden nachlässiger und verlieren an Bedeutung für den Komponisten, je mehr der Geist dramatischer Improvisation alle Gebiete seines Schaffens beherrscht; das über einem Großteil von Monteverdis dramatischem und darüber hinaus seinem ganzen späteren Werk liegende Dunkel entspricht einem tieferen Sinn. Allerdings darf eine Rangordnung der Monteverdischen Musik in keiner Weise durch diese Einsicht präjudiziert werden. Sie soll uns vielmehr befähigen, die geschichtliche Entwicklung dieser Kunst besser zu verstehen und unsere Mittel zur Lösung der vielfältigen Aufgaben zweckmäßig, d. h. der jeweiligen Phase dieser Entwicklung entsprechend anzuwenden.

Der Zufall hat es gefügt, daß unsere Sammlung den schöpferischen Weg Monteverdis fast lückenlos dokumentiert. Wir wollen versuchen, eine gleiche Kontinuität der musikalischen Interpretation zu erreichen, wobei wir jeweils von einigen programmatischen Sätzen Monteverdis oder seiner unmittelbaren Umgebung ausgehen werden. Unsere ersten vier Stücke sind 3stimmige Kanzonetten, die der Cremonese Antonio Morsolino 1594 veröffentlicht hat[1]. Weist ihre Gattung auf Monteverdis dritten Druck, die Kanzonetten von 1584 zurück, die noch in die Cremoneser Lehrzeit bei M. A. Ingegneri fielen, so stellt sie ihr musikalischer Satz in die unmittelbare Nähe des 1592 erschienenen III. Madrigalbuchs. Die hier erreichte Stufe verdeutlicht ein Vergleich mit den Kanzonetten von 1584, aber auch mit einem Beispiel des neapolitanischen Prototyps.

Die Kanzonetten von 1584 zeigten einen jungen Musiker, der noch in der Lehre steht. Sie verbanden kontrapunktische Schulung mit einer musikalischen Gestaltung der rhythmischen und inhaltlichen Qualitäten des Textes auf der Grundlage jener zur damaligen Zeit modischen Gesänge volksmäßigen Einschlags, von deren vulgär-saftigen Stilmitteln – z. B. parallelen Quinten – sie allerdings nur sparsamen Gebrauch machen. Leo Schrade[2] sagt mit Recht, daß sie sich von anderen derartigen Stücken der Zeit kaum abheben, und sieht in ihnen den Abschluß von Monteverdis Auseinandersetzung mit

[1] Für alle bibliographischen Angaben sei ein für allemal auf das Vorwort der bei Ricordi erscheinenden Sammlung verwiesen.

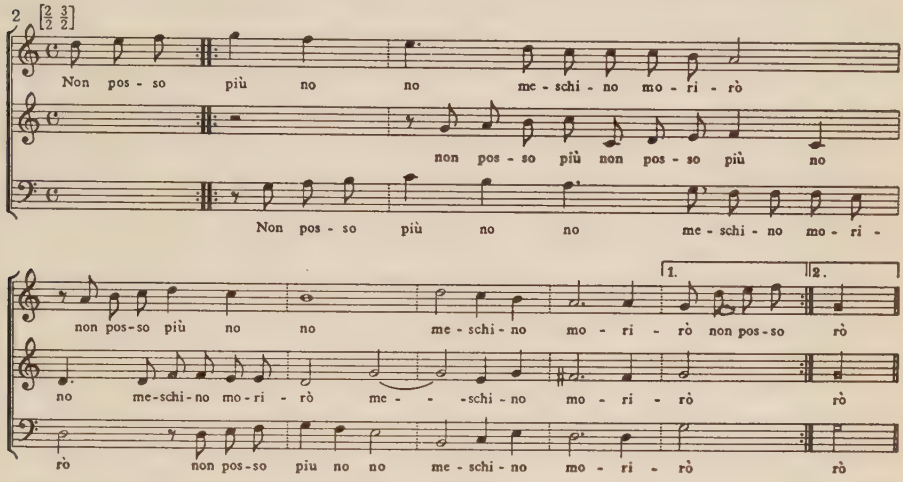
[2] *Monteverdi Creator of Modern Music,* New York 1950, S. 126, Anm. 4, u. S. 123.

der Vergangenheit, während die beginnende eigene Aussage sich notwendigerweise der höheren Gattung des Madrigals bedienen mußte. Dies eigene Gesicht zeigt sich aber auch in unseren Kanzonetten von 1594, die noch einmal auf die alte Gattung zurückgreifen. Was Monteverdi erst 1607 als ein Grundgesetz seiner Musik durch den Mund seines Bruders Giulio Cesare verkünden ließ (Dichiaratione in den *Scherzi musicali* von 1607, GA Bd. 10), „che l'oratione sia padrona del armonia e non serva", gilt schon für diese frühen Stücke. Monteverdi hat oft diese „oratione" als Affektausdruck präzisiert, und die Zeitgenossen bewunderten besonders den schnellen Wechsel unterschiedlicher Affektgebärden in seiner Kunst. So fragt Matteo Caberlotti in seiner Totenrede auf Monteverdi[1] mit besonderem Bezug auf seine dramatischen Werke: „E nella varietà de suoi componimenti per cagione di Nozze de Prencipi, o nè Theatri di questa Serenissima Città rappresentati, non variano di momento in momento gl'affetti ?" Bereits in unseren Kanzonetten führt die Interpretation des Textes vom Affekt her zum Gegensatz kleiner, satztechnisch unterschiedlich gebauter musikalischer Gruppen. Damit sich diese Gruppen gestenhaft voneinander abheben, ist die Erfindung präziser und plastischer Tongestaltungen erforderlich. Der unverwechselbare Ton wird in den Anfängen angeschlagen, die ihrerseits eine zweite unterschiedliche Gebärde gleichsam herausfordern, um so mehr wenn diese durch einen ausdrücklichen Gegensatz im Text gefordert wird. Solche textlichen Gegensätze begegnen auch in den Kanzonetten von 1584, z. B. in „Già mi credea" (GA Bd. 10, S. 18). Aber der musikalische Kontrast bleibt hier noch äußerlich in der Gegenüberstellung von hoher und tiefer Lage. Die Teile sind zwar unterschieden, bestehen aber aus konventionellen Wendungen, die sich zwanglos aneinanderschließen. Ähnlich zwanglose Gegenüberstellungen konventioneller Vokalmotive der Zeit bemerken wir in „Vita de l'alma mia" (S. 8) und „Tu ridi sempre mai" (S. 16). Wie anders hebt dagegen unsere erste Kanzonette von 1594 an:

Der objektiven Feststellung des Anfangs, deren homophone, in Rhythmik und Kadenz klare Haltung von einem anderen Musiker weitergeführt worden wäre, folgt eine Tongestalt, deren rhythmisch-melodischer Habitus das nie erlöschende Liebesfeuer zur greifbaren Gebärde macht und das textliche „ma" (aber) eindrucksvoll unterstreicht. Auch der weitere Verlauf der Kanzo-

[1] *Laconismo delle alte qualità di Claudio Monte Verde,* in: G. B. Marinoni, *Fiori poetici* 1644, Abdruck bei G. F. Malipiero, *Claudio Monteverdi,* Milano 1930, S. 53 f.

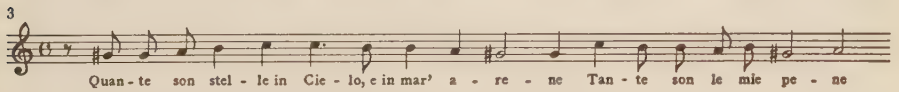
nette ist durch diese dramatische Gegensätzlichkeit gekennzeichnet, die im „Stirb und werde" des zweiten Teiles noch einmal beispielhafte Prägung annimmt.

Diese musikalische Einstellung dem Texte gegenüber hat neben der Notwendigkeit zur Erfindung unverwechselbarer kleiner Tongebärden den weitgehenden Verzicht auf satztechnische Errungenschaften der Vergangenheit zur Folge. So fehlt die Imitation, die ja gerade eine Kontinuität des Satzes verbürgte, fast völlig in den Kanzonetten von 1594. Wo sie wie in unserem 4. Stück, „Se non mi date aita", einmal auftritt, fungiert auch sie als Kontrast zur rein homophonen Abschlußgeste, ist nicht satztechnischer Selbstzweck:

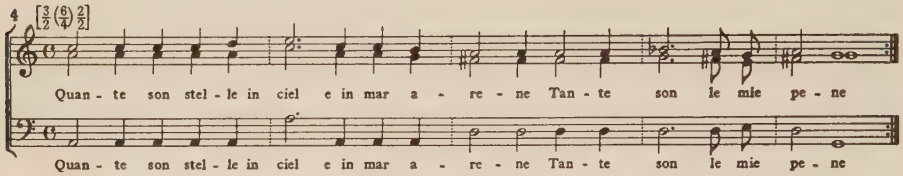


Dieses Imitationsmotiv ist übrigens das erste Auftreten einer beim späteren Monteverdi häufig in ähnlichem Sinnzusammenhang begegnenden Figur („Non è più tempo", GA Bd. 8, S. 83; „No no non temo", *Incoronazione*, GA 13, S. 40–45). Gegensatzpaare dieser Art lassen sich auch in unserer 2. Kanzonette, „Occhi miei", beobachten; in größeren Dimensionen finden wir ähnliche Prinzipien bei den Madrigalen des 3. Buches, etwa „O come è gran martire", „Stracciami pur il core" und „Ch'io non t'ami" (GA Bd. 3, S. 8–12, 26–32 und 76–81).

Eine Ausnahme vom Prinzip des durch nach außen gerichtete Gesten verwirklichten Affektgegensatzes macht die 3. Kanzonette „Quante son stelle in Ciel". Ihr Text stammt von Scipione Cerreto, der ihn mit eigener Musik in seinem *Primo Libro di Canzonelle* (Napoli 1607) veröffentlicht hat. Leider ist uns von Cerretos Stück nur die zweite Stimme erhalten. Sie reicht aber aus, um im Vergleich Monteverdis eigenständiges Vorgehen zu erhellen. Cerreto beginnt:



Wir bemerken konventionelle kanzonettenhafte Deklamation, die korrekt die Versenden durch Dehnung hervorhebt und Vorder- und Nachsatz des Vergleiches *(Quante – tante)* durch herkömmliche Modulation organisch verbindet. Anders bei Monteverdi:



Meisterhaft fängt er die verhaltene Melancholie des Gedichtes in schwebenden Klängen ein, die sich über im Grunde nur zwei Borduntönen des Basses erheben. Betrachten wir lediglich den Baß, so scheint nur dieses eine Moment der Ruhe in der Komposition berücksichtigt. Doch die schmerzliche menschliche Aussage im zweiten Satzteil ist vom Komponisten nicht übergangen. Sie äußert sich nicht als vom Naturbild des Anfangs abgesetzte sichtbare Geste, sondern erscheint verinnerlicht durch ein rein klangliches Mittel: den akzentuierten Quartsextakkord, der bei Monteverdi in dieser Form immer als Dissonanz gemeint ist (vgl. in der gleichen Zeit z. B. den Quartsextakkord auf „noia" im Madrigal „O rossignuol" des 3. Bandes, S. 33). Diese für den Bedeutungszusammenhang bezeichnende musikalische Nuance ist Monteverdi so wichtig, daß er es in Kauf nimmt, ein untergeordnetes Wort (son) gegen die Regel korrekter Deklamation zu betonen. Der Verstoß hätte vermieden werden, d. h. der Quartsextakkord hätte etwa auf „tante" fallen können, wenn dadurch nicht der erstgenannte, vordergründige Aspekt der Musik verwischt worden wäre: der ruhige Fluß der Klänge, der auf jedem der immanenten Dreiertakte nur jeweils einen Akkord zuläßt. Nun beginnt aber der zweite Teil des Vergleiches *(tante . . .)* bereits im dritten dieser immanenten Dreiertakte; die Sinngliederung fordert schon hier eine Zäsur, die weder im Klanglichen noch in einer entschiedenen rhythmischen Geste liegen darf, weil damit der die ganze musikalische Phrase umspannende Grundton gestört würde. Das Durchhalten dieses schwebenden Grundtones und eine gleichzeitige Sinnzäsur erreicht Monteverdi mit einer unscheinbaren Wendung: der Klang bleibt ruhen, und der Baß führt die immanente $^3/_2$-Bewegung weiter, während die beiden Oberstimmen genau an der Zäsurstelle einen rhythmischen Wechsel durchführen. Durch ihre immanente $^6/_4$-Bewegung wird das Wort *tante* herausgehoben, gleichzeitig ist eine überzeugendere rhythmische Vorbereitung des Quartsextakkordes gewonnen, als wenn die beiden Oberstimmen mit dem Baß in der $^3/_2$-Bewegung verharrt hätten. Wir haben hier somit die musikalische Bewältigung eines Satzganzen vor uns, das unter dem Bogen eines einheitlichen Tons zusammengefaßt ist, dessen Affektwerte und Sinnzäsuren aber dennoch durch prägnante musikalische Nuancierungen

zur Darstellung kommen. Eine ähnliche Struktur weist der zweite Teil der Kanzonette auf.

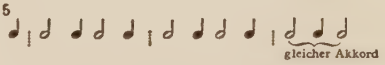
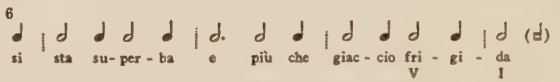
Die der Sprache abgelauschten Rhythmen dieser Kanzonetten erzeugen eine eigentümliche metrische Haltung. Infolge des überwiegend homophonen Satzes kommen kaum Synkopenwirkungen wie bei rhythmisch ähnlichen Stellen der älteren Polyphonie zustande, wo Komplementärstimmen das gleichmäßige Pendeln einer durchgehenden Schlagzeit gewährleisten. Die alte Schlagzeit ist fragwürdig geworden, andererseits hat die Klanglichkeit noch zu wenig harmonische Züge im eigentlichen Sinn, als daß sich hier Ansätze neuzeitlicher Metrik ergeben könnten wie in späteren Werken Monteverdis. Die Folge davon ist jener schwebende Zwischenzustand, den ich durch die in Klammern gesetzten verschiedenen Gruppierungen anzudeuten versuche. Natürlich hat dies nichts mit modernem Taktwechsel zu tun, der den Gruppentakt als Ausgangspunkt bzw. Gegensatz voraussetzt.

Bestand die kompositorische Aufgabe bei den Kanzonetten im Affektausdruck einzelner Sinnglieder oder aber auch im gleichzeitigen Fassen des Wortsatzes unter einem einheitlichen musikalischen Bogen, so rückte in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts der Vers als Eigenqualität in den Gesichtskreis Monteverdis. In dem Maß wie er ihn einseitig betrachtet und in musikalisch geschlossenen Formeln einzufangen sucht, erhält seine Kunst einen bewußt artifiziellen, ja experimentellen Zug. Zeugnis hiervon sind die *Scherzi musicali* von 1607, im Anschluß an die Reise nach Spaa im Jahre 1599 unter – wie auch gearteten – französischen Einflüssen entstanden[1]. Greifen wir das Scherzo „Quando l'Alba in Oriente" (GA Bd. 10, S. 36/37) heraus. Sein Text stammt von Gabriello Chiabrera, der seinerseits enge Beziehungen zur französischen Literatur hatte[2]. Der Reiz des Gedichtes liegt in dem Wechsel von 8- und 9-Silblern, genauer gesagt von Ottosillabi piani und sdruccioli, d. h. 8-Silblern mit der normalen weiblichen („trochäischen") und mit der erweiterten („daktylischen") Endung. Monteverdi vollzieht diesen rhythmischen Wechsel der Versenden dadurch nach, daß er die charakteristischen Schluß-Silben jeweils auf einem einzigen Akkord bringt, d. h. auf oder findet kein Klangwechsel statt, was die fixierte Endung musikalisch unterstreicht. Dies gilt für die ersten fünf Verse der Strophe. Im abschließenden sechsten Vers, einem sdrucciolo, sieht sich der Musiker jedoch der Forderung gegenüber, einen eindeutigen Abschluß zu finden, der sich mit der klanglich verschwebenden Versendung nicht vereinigen ließe. So entsteht eine rhythmisch klangliche Gegenwendung, die ihrerseits den musikalischen Reiz des Stückes ausmacht: die ersten beiden Silben

[1] Vgl. die Dichiarazione des Bruders Giulio Cesare Monteverdi sowie die Interpretation von H. Prunières (*Claudio Monteverdi,* Paris 1926, S. 54 ff., und in verschiedenen Aufsätzen).

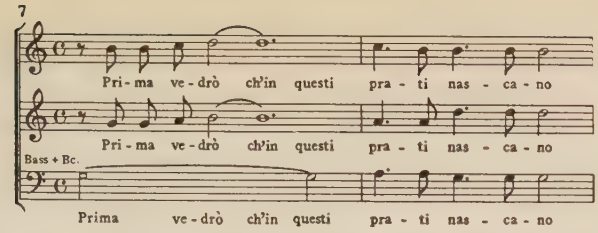
[2] Vgl. F. Neri, *Il Chiabrera e la Pleiade Francese,* Torino 1920.

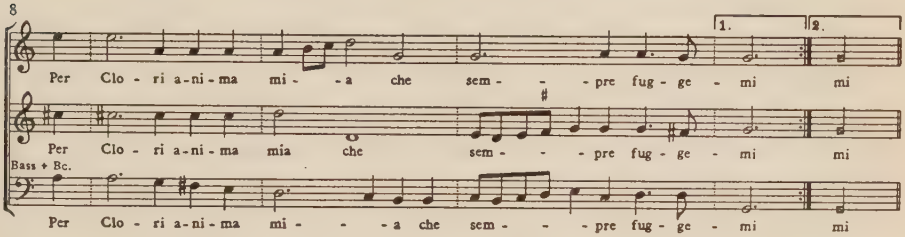
der sdrucciolo-Endung werden sozusagen auftaktig und fallen auf die Klangstufe V, während die letzte Silbe auf den folgenden Taktanfang und die Klangstufe I fällt. (Der metrische Experimentalcharakter, besonders aber auch die Tanzhaltung der Scherzi bringen es mit sich, daß wir von Ansätzen zum Takt reden dürfen. Daß hier ein neues Prinzip gegenüber der äußerlich noch beibehaltenen mensuralen Vorzeichnung C durchbricht, beweist der latente Dreier-Rhythmus ebenso wie Artusis Angriff auf die tatsächlich unzutreffende Notierung einiger anderer Scherzi[1].)

Dieselbe Aufgabe und die gleiche Lösung finden sich in dem Scherzo „La Pastorella mia spietata" (GA Bd. 10, S. 41/42). Hier handelt es sich um eine Strophe von drei Endecasillabi sdruccioli (12Silbler), deren erste beiden Verse von Monteverdi jeweils in durchgehender Pendelbewegung wiedergegeben werden:

Es entstehen somit 2 „dreitaktige" Gebilde. Um nun wie im vorigen Beispiel den Abschluß mit der Schlußkadenz zu gewinnen, muß Monteverdi den dritten (metrisch gleichen) Vers zu einem „Viertakter" dehnen:

Um des metrischen Effektes willen nimmt er die sinnwidrige Betonung des *e (und)* in Kauf.

Das gleiche Problem beherrscht auch das 5. Stück unserer Sammlung, die 1605 von Amante Franzoni herausgegebene 3stimmige Generalbaß-Kanzonette „Prima vedrò", nur daß es hier noch konsequenter gelöst erscheint. Diese Konsequenz äußert sich in der musikalischen Scheidung von metrisch nicht unbedingt fixierten Versanfängen und normativen Versschlüssen. Auch hier handelt es sich um Endecasillabi sdruccioli. Zur musikalischen Gestaltung des rhythmisch unbestimmten Anfangs bedient sich Monteverdi eines Mittels, das – aus der geistlichen Musik übernommen – seit dem 4. Madrigalbuch (1603) oft auch in seinen weltlichen Kompositionen auftaucht (zuerst in „Sfogava con le stelle", GA Bd. 4, S. 15–19): der Psalmodie in „libera misura". Davon hebt sich der charakteristische Sdrucciolo-Versschluß (in Verbindung mit den unmittelbar vorangehenden Silben) rhythmisch prägnant über auch hier wieder unverändertem Akkord ab:

---

[1] Vgl. H. F. Redlich, *Claudio Monteverdi, Das Madrigalwerk*, Berlin 1932, S. 127 bis 129.

Dieser Kontrast beherrscht die ersten vier Verse und gilt trotz Verzicht auf die „falsobordoni" im wesentlichen auch für den fünften und sechsten Vers. Der abschließende siebente bringt dagegen auf den Sdruccioli die metrische Umdeutung für den Abschluß, womit auch hier die Kadenz V–I verbunden ist:



Dieser Abschluß wirkt bei unserem Stück – und darin liegt ein weiteres Kennzeichen der größeren Konsequenz gegenüber den erwähnten *Scherzi musicali* – zurück auf die Haltung des ganzen letzten Verses: als einziger erweckt er in seiner latenten Periodik den Eindruck metrischer Geschlossenheit. Monteverdis durchdachtes Verfahren wird deutlich, wenn man damit das sehr ähnliche und fast gleichzeitige Madrigal „Alla riva d'un fonte cristallino" aus Adriano Banchieris *Zabaione . . . Primo Libro di Madrigali* (Milano 1604) vergleicht. Vielleicht weist uns die Überschrift „Preparamento Pastorale" auf eine „ikonographische" Bedeutung der auch in diesem Satz Banchieris vorkommenden Falsobordoni im Sinne des Pastoralen, was mit dem Charakter des Monteverdischen Stückes übereinstimmen würde. Wichtiger jedoch erscheint die Feststellung, daß bei Banchieri weder die Sdruccioli einer wechselhaften metrischen Bearbeitung unterliegen, noch „libera misura" und Periodik in einen konstruktiven Gegensatz treten. Beides hebt Monteverdis Komposition über den Typ der Zeit hinaus.

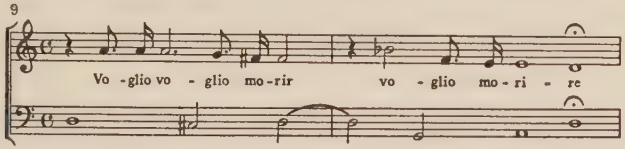
Die musikalische Rede als Affektgebärde erreicht im 5. Madrigalbuch (1605) ihren ersten Höhepunkt. Monteverdi erläutert anläßlich dieser Publikation sein Verfahren, „perche anco gli ingegnosi possino . . . credere che il moderno compositore fabrica sopra li fondamenti della verità", und Aquilino Coppini spricht bestätigend in seiner Kontrafaktensammlung *Secondo libro della musica di Claudio Monteverde* (Milano 1608) von „la musica rappresentativa del quinto libro de' Madrigali del Sig. Claudio Monteverde, regolata

dalla naturale espressione della voce humana nel movere gli affetti . . .“[1] Wie gut er Monteverdi verstand, beweist der beiläufige Ausdruck „musica rappresentativa“. Das 5. Madrigalbuch hat noch nichts mit der Bühne zu tun, und doch drängen alle Kräfte dieses der „verità“, der „naturale espressione“, dem „movere gli affetti“ verschriebenen Ausdruckswillens zur leibhaften Darstellung des Menschen. Die Annäherung an „verità“ und „natura“ geschieht durch die „imitazione“. Wir sehen uns mitten in einer Welt von Renaissancebegriffen, und es ist bezeichnend, daß der erste Darsteller des Menschen in der Musik sich auf den antiken Lehrer beruft: „. . . quando fui per scrivere il pianto del Arianna non trovando libro che mi aprisse la via naturale alla imitatione ne meno che mi illuminasse che dovessi essere imitatore, altri che Platone per via di un suo lume rinchiuso cosi che appena potevo di lontano con la mia debil vista quel poco che mi mostrasse . . .“ (Brief vom 22. 10. 1633[2]). Wie fern Monteverdi dabei jegliche modische humanistische Spekulation lag, beweist der Brief vom 2. 2. 1634, in dem er über sein geplantes theoretisches Werk sagt: „. . . lascio lontano nel mio scrivere quel modo tenuto da Greci con parole et segni loro, adoperando le voci et gli carateri che usiamo ne la nostra pratica . . .“[3] (Sollte dieser Brief an Doni gerichtet sein, so läge darin eine nicht zu überhörende Kritik.) Wenn aber hinsichtlich irgendeiner Musik von echtem Renaissancegeist gesprochen werden kann, so hier: der Mensch steht ihr im Mittelpunkt, und zwar der sprechende Mensch, nichts anderes als ihn könnte sie ausdrücken. Über ein ihm übersandtes Libretto, das diesem Grundsatz zuwiderläuft, schreibt Monteverdi am 9. 12. 1616: „. . . come caro Sig.re potrò io imitare il parlar de' venti se non parlano ? Et come potrò io con il mezzo loro movere li affetti ? Mosse l'Arianna per essere donna, et mosse parimente Orfeo per esser homo . . . L'Arianna mi porta ad un giusto lamento et l'Orfeo ad una giusta preghiera . . .“[4]

Orfeo (1607) und *Arianna* (1608) sind die bleibenden Zeugnisse dieser neuen Gesinnung Monteverdis. Mit der wachsenden Einsicht in das Wesen seines künstlerischen Weges müssen menschliche Erfahrungen verbunden gewesen sein, die für uns im Dunkel bleiben. Seine Stimme gewinnt erst hier ihren für die letzten Mantuaner Jahre so charakteristischen dunklen Vollklang. Daß dabei – außer an den Verlust seiner Frau – an jene geliebte und früh verstorbene Schülerin Caterina Martinelli gedacht werden muß, welche die Arianna singen sollte, zeigt nicht nur Monteverdis Totenklage auf sie (*Sestina,* GA Bd. 6, S. 46–69), sondern auch unser 6. Stück, ein *Lamento di Olimpia* (Ms. London), das – auf Ariost fußend – die Thematik der Ariadne-Klage noch einmal aufnimmt und mit musikalisch ganz ähnlichen Mitteln

[1] Vogel, a. a. O., S. 428.
[2] Vogel, a. a. O., S. 439.
[3] Vogel, a. a. O., S. 440.
[4] Vogel, a. a. O., S. 432/433.

gestaltet; ein seltener Vorgang künstlerischer Wiederholung, der ohne innerste Ergriffenheit nicht denkbar wäre. Diese Ergriffenheit spiegelt sich in einem neuen Pathos, das von nun an der Musik Monteverdis eigen bleibt und die Ausdrucksgewalt ihrer Affektgestaltung steigert. Noch 1641 schreibt Giacomo Badoaro im Argomento der *Nozze d'Enea*: „Le quali mutationi d'affetti . . . piacciono poi molto al nostro Signor Monteverdi per aver egli campo con una varia patetica di mostrar li stupori dell'arte sua . . .“ Dieses Pathos bestimmt die Deklamation unseres Lamento:



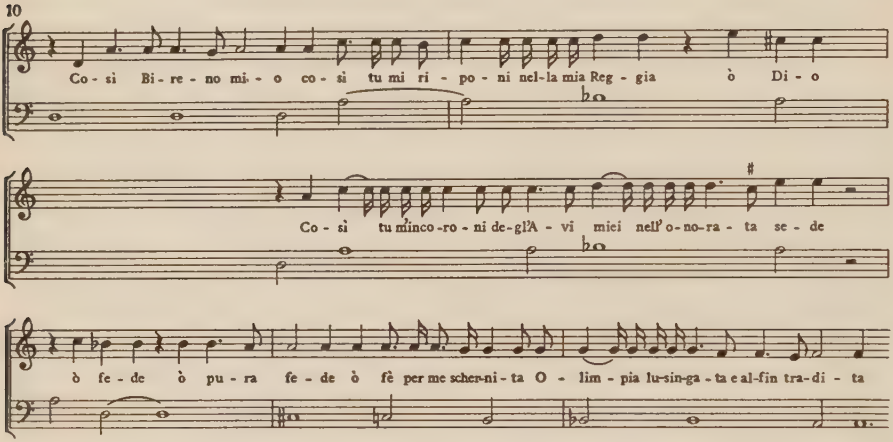
Sie folgt nicht den akademischen Tendenzen der Florentiner, Monteverdi scheut vor Wortwiederholungen nicht zurück, ja er braucht sie geradezu, um ein Wort oder eine kurze Folge von Wörtern verschieden zu beleuchten und affektmäßig auszuschöpfen: „voglio“ als herrisch-knappes, als leidenschaftlich-ausladendes und schließlich als (durch den Quartfall) ausgesprochen klagendes Motiv. Das deklamatorische Pathos ist andererseits von allen madrigalesken Fesseln befreit, es erfordert eine rhythmisch freie Wiedergabe. Den ähnlich gearteten Monodien „Lettera amorosa“ und „Partenza amorosa“ (GA Bd. 7, S. 160–175), die auch gesondert mit dem *Lamento d'Arianna* erschienen, fügt Monteverdi die Anweisung hinzu: „si canta senza battuta“. Die Zeit erkannte richtig, daß sich dieses tempo rubato schon im Madrigalwerk anbahnte. So schreibt Coppini 1609 einem Freund, dem er seine Monteverdi-Kontrafakten schickt: „Musici concentus sunt . . . Qui sunt a Monteverdio, longiora intervalla, et quasi percussiones inter canendum requirunt. Insistendo tantisper, indulgendo tardiati, aliquando etiam festinandum. Ipse moderator eris. In iis mira sane vis commovendorum affectuum.“ [1]

In den Deklamationspartien sehen wir sozusagen die Vermenschlichung, die Verlebendigung jenes bei dem zuvor besprochenen „Prima vedrò“ bemerkten Psalmodierens, das dort ein mehr artistisch-abstraktes Mittel war, eine größere Wortfolge im Sinne des natürlichen Sprechens zusammenzufassen. Es ist bezeichnend, daß die weiten Sprünge der neuen pathetischen Deklamation auch in einer ungefähr gleichzeitigen madrigalesken Parodie der Olimpia-Geschichte von Adriano Banchieri auftauchen [2]. In dem Madrigal „Bella Olimpia mi parto“, das im Index ausdrücklich als *Canzonetta moderna* gekennzeichnet ist, wird aber auch die klangliche Dissonanz als Kennzeichen der Modernität herausgestellt. Denn es leuchtet ein, daß die neue Deklama-

[1] Cl. Sartori, *Monteverdiana*, MQ 1952, S. 406.

[2] *Festino nella Sera del Giovedì grasso* . . .1608, NA in den *Capolavori Polifonici del secolo XVI*, von B. Somma, Roma 1939, S. 30–32.

tion der Singstimme nicht für sich allein betrachtet werden kann. Sie wird erst in Verbindung mit den sich auf dem instrumentalen Baß aufbauenden Klängen wirksam. Das Mit- und Gegeneinander beider Elemente ermöglicht die synkopischen Gesten[1] und die Höhepunkte des Pathos, die meistens mit der als schlußkräftigen Organismus ausgekosteten Kadenz zusammenfallen. Das Klanggerüst steht jedoch nicht einseitig im Dienste des Affektausdruckes. Schon Peter Epstein[2] hat auf die sinngliedernde Funktion des Basses eindrücklich hingewiesen. A. A. Abert macht auf das gleiche Verfahren in der „Lettera amorosa" aufmerksam[3]. Um die Anwendung dieser Technik in unserem Lamento zu zeigen, wählen wir eine kürzere Stelle:



Es handelt sich um zwei ironische Fragen, jeweils über den Baß-Schritten d-a-b-a. Die Singstimme stützt sich in beiden Fällen zunächst auf Rezitationstöne: im ersten Satz mit breitem Anruf auf a′ und dann zur eigentlichen Frage übergehend (c′′), im zweiten Satz erregter, sofort mit der Frage das c′′ erreichend. Beide Sätze streben dem d′′ zu, aber welche innere Steigerung kommt dadurch zustande, daß Monteverdi es beim ersten Mal über e′′ wieder zum cis′′ herabsinken läßt, dadurch den Anschluß gewinnt und erst beim zweiten Mal durch Umkehrung der melodischen Kadenztöne (d′′-cis′′-e′′) zum vollen Affektausbruch kommt! Diesem Höhepunkt folgt nun das Zusammensinken über chromatisch absteigendem Baß, der an spätere Lamento-Lösungen Monteverdis erinnert.

---

[1] A. A. Abert (*Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt 1954, S. 317, Anm. 124) bemerkt zu der ganz ähnlichen Deklamationshaltung des *Lamento d'Arianna*: „Die Intensität dieser und zahlreicher anderer Ausrufe im Lamento beruht zum größten Teil auf der synkopischen Vorausnahme, der ‚pathetischen Antezipation' ihres Anfangstones."

[2] *Dichtung und Musik in Monteverdis „Lamento d'Arianna"*, ZfMw X, 1927/28, S. 216 ff.

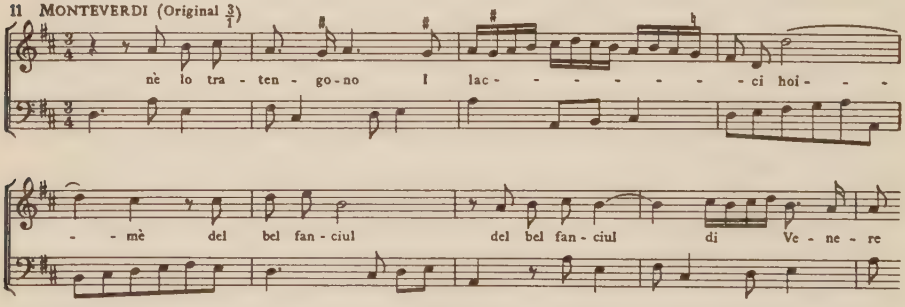
[3] A. a. O., S. 317, Anm. 120.

Ein unfangreicheres Beispiel dieser Klanggliederung bietet die Stelle „Puoi tu dunque lasciarmi . . .", bei der dreimal eine längere deklamatorische Partie (Singstimme: c'' und d'', Baß: f-e-d) einen kürzeren pathetischen Ausbruch (Singstimme: d''-e''-c'', Baß: Kadenz d-a) zur Folge hat. Vergleicht man mit diesem konstruktiven Verfahren die naturalistische Steigerung der Parallelstelle „Son quella pur . . ." aus Sigismondo d'Indias Lamento di Olimpia (*Le Musiche Libro quinto*, Venezia 1623, S. 19), so wird der ganze Abstand Monteverdis zur Musik seiner Zeit deutlich. Wir könnten auch den letzten Teil unseres Lamento heranziehen, dessen ganzer erster Abschnitt – die Verdammung des Bireno – lediglich die Klänge auf c und g benutzt, um erst beim Affektumschlag („Ma . . .") mit dem hier ganz unvermittelten f langsam zur Ausgangstonart zurückzuleiten. Die tonale Identität unseres Stückes mit dem *Lamento d'Arianna* (d-dorisch), die an gewissen Stellen auch weitgehende Ähnlichkeit der Struktur nach sich zieht (vgl. z. B. „Puoi tu dunque lasciarmi" mit der Stelle „Son queste le corone" aus dem *Lamento d'Arianna*, GA Bd. 11, S. 164), unterstreicht übrigens die Bedeutung der Tonartenwahl bei Monteverdi.

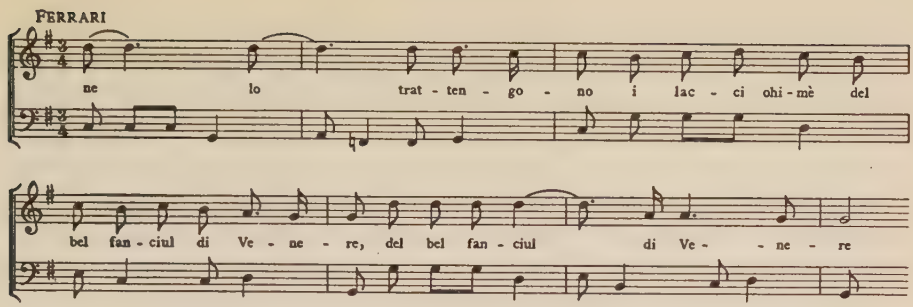
Das beschriebene konstruktive Verfahren ist Monteverdis Eigentum, man findet es bei keinem gleichzeitigen Monodisten. Und doch ist diese Gliederung durch lang hingezogene Baßfolgen (ein Prinzip, das mit der alten Improvisationspraxis über Bässen wie Romanesca, Ruggiero usw. zusammenhängt) zu gestaltlos, um jene innermusikalische Dramatik zu ermöglichen, um die Monteverdi seit Beginn seiner venezianischen Zeit ringt und die wir in seinem dramatischen Spätwerk verwirklicht sehen. Gestalthaftere Züge bemerkten wir schon in der chromatisch absteigenden Baßlinie bei der Stelle „O fede o pura fede . . .", und diese Chromatik spielt in der Tat bei der späteren Ausgestaltung der Passacaglia eine entscheidende Rolle. Passacaglia und Ciaccona sind die bekanntesten Typen jener neuen Kurzostinati, die Monteverdis spätere dramatische Technik am meisten erhellen. Mit ihnen wird Theater aus musikalischer Gesetzmäßigkeit möglich, Bühne und Gebärde des Darstellers spiegeln sich im statischen instrumentalen Klanggerüst und der sich frei davon abhebenden affekterfüllten Singstimme[1]. Dieser Wandel der dramatischen Technik bringt etwas so entschieden Neues, ist zu unmittelbar, als daß er aus der Klangraumgestaltung, wie sie sich etwa in unserem *Lamento di Olimpia* zeigt, oder von den älteren monodischen Strophenbässen entwicklungsgeschichtlich abgeleitet werden könnte. Es ist als ob die gegenseitig bedingten klanglichen und rhythmisch-metrischen Emanzipationstendenzen, die schon seit geraumer Zeit die Polyphonie älterer Provenienz – Monteverdi nennt sie „prima prattica" – zersetzten, plötzlich ihre Kristallisationsmöglichkeit entdeckt hätten. Erst diese antithetische Einheit von starrem Klang-

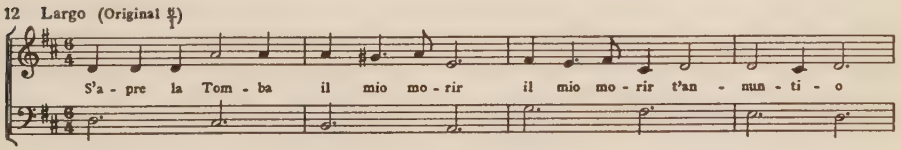
[1] Vgl. zum neuen Verhältnis vokal-instrumental in dieser Zeit Thr. Georgiades, *Musik und Sprache*, Berlin-Göttingen-Heidelberg 1954, S. 77/78.

gerüst und freier Singstimme ermöglicht Monteverdi die leibhafte Präsenz und jenes musikalisch-dramatische Gestenspiel, dessen Ideal er in einem Brief vom 7. 5. 1627 über Strozzis Libretto der *Finta Pazza Licori* umschrieben hat: „La parte die Licori per essere molto varia non dovrà cadere in mano di donna che hor non si facci homo, et hor donna con vivi gesti et separate passioni, perchè la imitatione di tal finta pazzia dovendo havere la consideratione solo che nel presente et non nel passato et nel futuro, per conseguenza la immitatione dovendo havere il suo appoggiamento sopra alla parola et non sopra al senso de la clausola, quando donque parlerà di guerra bisognerà immitar di guerra, quando di pace, pace, quando di morte, di morte et va seguitando . . . le trasformationi si faranno in brevissimo spatio . . ."[1]

Naturnachahmung im Hier und Jetzt, die sich auf die Folge konkreter Worte mehr als auf den hinter ihnen verborgenen Sinn stützt und die Wechselhaftigkeiten innerhalb dieser Folge auf kleinstem Raum, in schnellstem Umschlag nachvollzieht, das ist die Haltung des neuen venezianischen Theaters. Kein Zufall, daß dies musikalische Theater in einer dionysischen Maskenwelt entsteht, einer Welt der Verwandlungen bis zum Umschlag in den Wahnsinn: dieses über alle viel berufene Intrigentechnik hinausgehende umfassende Lebensgefühl der venezianischen Oper bricht schon vor ihrem offiziellen Beginn in dem Libretto Strozzis hervor. Zur gleichen Zeit beginnt der Kurzostinato Monteverdis dramatische Musiksprache zu durchdringen. Die Ciaccona erscheint zuerst in gesicherter Datierung mit dem Duett „Zefiro torna" aus den *Scherzi musicali* von 1632 (GA Bd. 9, S. 9 ff.). Hier wird der Baß schon ganz streng, ohne Variationen in sich, durchgeführt. In unserem 7. Stück, „Voglio di vita uscir" (Ms. Neapel) ist er dagegen noch relativ frei behandelt. Wir stellen ein Beispiel aus dem ersten Teil dieses Solomadrigals einer Komposition des gleichen Textes aus Benedetto Ferraris 2. Buch der *Musiche varie* von 1637[2] gegenüber, die offenbar dem Muster des strengeren „Zefiro torna" folgt[3]:

[1] VOGEL, a. a. O., S. 435.

[2] H. RIEMANN, *Handbuch der Musikgeschichte* II, 2, Leipzig ²1922, S. 56 ff.

[3] Die Notenwerte der Beispiele in ungerader Bewegungsart wurden – im Gegensatz zu der bei Ricordi erscheinenden Ausgabe – dem Gebrauch des AfMw entsprechend gekürzt.

Gerade im Vergleich mit einem Monteverdi so nahen Musiker wie Ferrari hebt sich Monteverdis plastische Gebärdensprache eindrucksvoll von allem Epigonentum ab: *nè lo tratengono* (objektives Deklamieren des Prädikats über der Halbkadenz des Ostinato) – *i lacci* (die gefährlichen Windungen der Fallstricke, dargestellt mit einer koloraturhaften Geste, Verlassen des strengen Ostinato) – *hoimè* (langgehaltene Klage über bewegtem Baß, der den gleichmäßigen Ablauf des klanglichen Untergrundes gegenüber dem freien Affekt der Singstimme gewährleistet) – *del bel fanciul* (Rückkehr zur objektiven Aussage: Anfang einer näheren Bestimmung der *lacci,* ruckartiger Übergang zur Kadenz, die jedoch in der Singstimme noch offenbleibt) – *del bel fanciul di Venere* (Vervollständigung der näheren Bestimmung, zusammenfassende Schlußgebärde über dem Ostinato in der Grundgestalt und damit über der Vollkadenz). Bei Ferrari haben wir demgegenüber ein mehr durchgehendes Deklamieren, das durch Dehnungen und bewußt gebrauchte Dissonanzen nicht der Feinheiten entbehrt, aber sich nicht zur Geste verdichtet. Es gibt hier keinen konstruktiven Gegensatz von Singstimme und Baß.

Wenn wir die frühe Entwicklung der Ciaccona untersuchen, so ergibt sich eindeutig eine Tendenz zur strengen Anwendung, zur Erstarrung des Basses, wie wir sie in „Zefiro torna" und Ferraris Komposition vor uns haben. Monteverdis „Voglio di vita uscir" ist daher vor „Zefiro torna", d. h. etwa um 1630 zu datieren. Der zweite berühmte Kurzostinato, die Passacaglia, zeigt sich in noch rudimentärer Gestalt am Schlusse unserer Komposition:

Dieser Wechsel des Tones im Gedicht – der verschmähte Liebhaber steht nun wirklich vor seinem Grab – wird von Ferrari nicht berücksichtigt, er bringt erst beim letzten Vers einen architektonisch bedingten Abschluß in koloraturgeschmücktem Rezitativ. Monteverdi vollzieht keinen Umschwung ins Rezi-

tativ, sondern die Gegensätzlichkeit bleibt im Bereich des Konstruktiven: ein anderer Ostinato wird eingeführt. Diese klagende absteigende Skala ist in der Folgezeit – auf den Quartausschnitt reduziert – besonders bei Lamenti anzutreffen, auf die Andeutung ihrer chromatischen Gestalt im *Lamento di Olimpia* machten wir schon aufmerksam. Das Gleichmaß in Abstieg und Rhythmus des Basses bewirkt bei „Voglio di vita uscir" auch eine veränderte Haltung des Singparts, im Gegensatz zur Beweglichkeit des Vorhergehenden wird nun die ganze Note zur Bewegungseinheit, die Vorschrift „Largo" ist als Warnung und Verdeutlichung dieses Bewegungswandels aufzufassen, nicht als Modifikation des – absolut gesehen – unveränderten Tempo.

Die in unserem Stück zum Durchbruch kommende neue innermusikalische Dramatik, die auf dem Gegensatz von tektonisch festem Grund (instrumental) und frei sich entfaltender Gebärde (vokal) beruht, hat noch einen weiteren Umschwung zur Folge, der sich in der Einstellung zum künstlerischen Gebilde selbst äußert. Schon Riemann[1] hat bei Ferrari mit Recht bemerkt, „daß es dem gequälten Liebhaber doch nicht eigentlich wirklich ums Sterben zu tun ist", eine Feststellung, die etwa auf unser *Lamento di Olimpia* in keiner Weise zuträfe. Riemann stützt seine Auffassung mit der Komposition „Amanti io vi so dire" aus Ferraris 3. Buch der *Musiche Varie* von 1641, die in gleicher Weise über der Ciaccona gearbeitet ist. Hier gibt eine Stelle des von Ferrari selbst stammenden Textes einen Hinweis:

Ad ogni modo e via
Il morir per amor è una pazzia.

Doch auch ohne dies macht uns die Verwendung der Ciaccona für Klagegesänge stutzig. Die Texte der frühesten, noch nicht ostinaten Ciaccone haben eindeutig einen ausgelassenen Charakter[2]. Unreflektierte Stellen aus Monteverdis Werk, welche die Ciaccona bringen, haben ebenfalls einen heiteren, ja meist buffonesken Zug: neben „Zefiro torna" nenne ich „ride" in der *Selva morale* (GA Bd. 15, S. 55/56), „riso" in den *Scherzi musicali* von 1632 (GA Bd. 10, S. 78), „Chi soccore al digiun chi lo consola" in der *Parte ridicola* des Iro im *Ritorno di Ulisse* (GA Bd. 12, S. 171 und 173), „Queste del suo cervel mere inventioni, Le vende per misteri, e son canzoni" bei Vallettos Verspottung des Seneca in der *Incoronazione di Poppea* (GA Bd. 13, S. 67). Kein Zweifel, daß dies die ursprüngliche „ikonographische" Bedeutung der Ciaccona ist. Ziehen wir nun andere Klagegesänge der Zeit über den Ciaccona-Baß heran, so ergibt sich bei feinerem Hinhören, daß in ihnen ausnahmslos eine ironische Nuance mitschwingt. Als Beispiele seien erwähnt: die Ciaccone „Accenti queruli" und „Lagrimosa beltà" aus Giovanni Felice Sances' *Can-*

[1] A. a. O., S. 62.

[2] Vgl. A. Machabey, *Les Origines de la Chaconne et de la Passacaille,* Revue de Musicologie 1946, S. 1 ff.

tade von 1633 (Parte I, S. 15–19, Parte II, S. 1–12), „Ginevra ah no più mia" aus Francesco Negris *Arie musicali* von 1635 (S. 29–38), „Lidia Lidia", „No no ch'io non mi fido", „Egli è pur troppo vero", „Chi prende amor a gioco" und „Su la cetra amorosa" aus Tarquinio Merulas 2. Buch der *Madrigali et altre Musiche concertate* von 1633 (S. 5–10, 14/15, 34–53). Die gleiche relativierende Einstellung gilt auch für unser „Voglio di vita uscir". Es wäre zu einfach, wollte man sich hier für ein „Ernstnehmen" oder „Nichternstnehmen" des Gegenstandes entscheiden. Beides trifft zu, aber fällt in eins zusammen, wenn wir diese Haltung wiederum vom Theater her verstehen. So wird ein weiterer Aspekt der neuen musikalischen Dramatik sichtbar: die Distanz des Künstlers zu seinem Objekt. Der Darsteller läßt einem subjektiv echten Klageaffekt freien Lauf; gleichzeitig aber kann sich der dramatische Komponist, der den Sänger gleichsam auf die Bretter stellt, in-szeniert (instrumentales Gerüst, Basso ostinato), von diesem Affekt distanzieren und seine eigene Interpretation geben. Diese Haltung zeigt sich auch in Monteverdis bedeutendster Verwirklichung der stengen Passacaglia, im *Lamento della Ninfa* „Amor" (GA Bd. 8, S. 286–294). Im Gegensatz zu dem unreflektierten Ausströmen des Schmerzes in den *Lamenti* der *Arianna* und *Olimpia,* mit dem sich der Komponist identifiziert, handelt es sich bei dem späteren Stück um echtes „genere rappresentativo", um bewußte Inszenierung aus der Distanz zum Objekt, was durch die beiden einrahmenden Chöre noch unterstrichen wird.

Es ist nicht möglich, auf die 5 geistlichen Kompositionen unserer Sammlung einzugehen, ohne das allgemeine Problem der Kirchenmusik Monteverdis zu berühren: ihre Deutung innerhalb seines Gesamtwerkes. Schrade[1] formuliert scharf: „His church music was written to fulfill the duties of his official position; his secular music was an inner, artistic necessity" und sieht eine Bestätigung hierfür unter anderem darin[2], daß sich Monteverdi in seinen Briefen niemals zu Gestaltungs- und Ausdrucksfragen seiner geistlichen Werke geäußert hat, im Gegensatz zu den zahlreichen Bemerkungen über seine weltlichen Kompositionen. Dem ist entgegenzuhalten, daß alle jene Briefe, die auf dramatische Probleme eingehen, an Librettisten oder Personen gerichtet sind, die mit der Planung oder Aufführung der entsprechenden Werke in engstem Zusammenhang standen. Ein Grund, innere Fragen seiner venezianischen Kirchenmusik in Briefen nach Mantua zu erörtern, bestand nicht für Monteverdi, der in seiner Korrespondenz immer nur das für den Adressaten Notwendige abhandelt. Als bezeichnend dafür, daß es sich bei Monteverdis geistlicher Musik um die „produzione minore"[3] handelt, wird im allgemeinen das gleichzeitige Auftreten scheinbar entgegengesetzter stili-

[1] A. a. O., S. 316.
[2] A. a. O., S. 315 f.
[3] Sartori, *Monteverdi,* S. 12 f.

stischer Mittel angesehen: „Es ist schwer, eine befriedigende Erklärung für dieses Phänomen schöpferischer Bewußtseinsspaltung und einer dauernden Ambivalenz des Stils in einem bestimmten Schaffenskreis Monteverdis zu finden.“ [1] Wir würden hier die anspruchslosere Formulierung eines Zeitgenossen (Brief Bernardo Casolas vom 16. 7. 1610) vorziehen, der anläßlich der Vesper von „varie et diverse maniere d'inventioni et d'armonia“ [2] spricht. Nur als äußeres Gewand verstanden ist der Begriff „Stil“ für die Bezeichnung echter Unterschiedlichkeiten zulässig. Monteverdi selbst gebraucht ihn übrigens sehr selten und nur in einem ganz allgemeinen Sinne, z. B. „. . . le messe et dixit [des Cremoneser Musikers Galeazzo Sirena], sono di uno stile ricco d'armonia . . .“ [3] (Brief vom 10. 9. 1609). In diesem Zusammenhang sei darauf aufmerksam gemacht, daß Begriffe wie „Stile concitato“, „Stile rappresentativo“, „Stile francese“ usw. samt und sonders nicht authentisch sind, d. h. bei Monteverdi nicht vorkommen. Angesichts des Absolutheitsanspruches des neuzeitlichen Stilbegriffes sind sie der Interpretation eher hinderlich. Eine Deutung des Gesamtphänomens der Monteverdischen Kirchenmusik sollte weniger vom unterschiedlichen Stilgewand als von der inneren Struktur ausgehen, die für alle hier in Frage kommenden Werke gleiche Verbindlichkeit besitzt. Der neue, instrumental bestimmte Satz beherrscht etwa die a cappella-Messen [4] ebenso wie die Werke der monodischen oder konzertanten Gattung.

Die Anwendung verschiedener stilistischer Gestaltungen, die auch auf fernere Epochen zurückgreifen können, ist ihrerseits wiederum nur aus der Distanz des neuen dramatischen Geistes zu verstehen, der als übergeordnete Einstellung auch die Kirchenmusik Monteverdis bestimmt. Religio, devotio, affektmäßig verstanden, verbindet sich als humiltà mit Ira und Temperanza zu „le nostre passioni, od'affettioni del animo . . . principali“ in der programmatischen Vorrede zum 8. Madrigalbuch. Monteverdi bemerkt an derselben Stelle, daß das neue Prinzip des concitato genere gleichzeitig für weltliche und geistliche Musik gilt: „seguitai ad investigarlo [il principio] maggiormente con maggiori studii, & ne feci diversi compositioni altre cosi Ecclesiastiche, come da Camera . . .“ Auch Monteverdis Kirchenmusik muß unter dem Gesetz des einen Ausdruckswillens verstanden werden, der alle Bereiche seines Schaffens umspannt. Zeugnis dieses unteilbaren Ausdruckswillens sind die von Monteverdi selbst vorgenommenen Spiritualisierungen weltlicher Kompositionen. Niemals handelt es sich bei ihnen um stofflich-beziehungsloses Auswechseln eines „absolut-musikalischen“ Materials, sondern um jeweils gleiche Affektzustände, die dem Dramatiker eine Vertauschung des weltlichen

[1] H. F. Redlich, *Claudio Monteverdi*, Olten 1949, S. 133.
[2] Vogel, a. a. O., S. 430.
[3] Prunières, a. a. O., S. 225 f.
[4] Vgl. Georgiades, a. a. O., S. 50–52 u. 78.

mit dem geistlichen Gewande erlauben. Eine Toccata kann den „Orfeo" (GA Bd. 11) ebenso festlich einleiten wie die Marien-Vesper (Domine ad adjuvandum, GA Bd. 14, S. 123 ff.); die Madonna klagt um den dahingegangenen Sohn wie Arianna um den entschwundenen Teseo *(Pianto della Madonna,* GA Bd. 15, S. 757 ff. – *Lamento d'Arianna)*; der festliche Kranz ineinander geschlungener Ritornellstimmen versinnbildlicht gleichermaßen die mit Gold und Edelsteinen verglichenen Teile des Antlitzes der Geliebten wie Reichtum, Fülle und Licht, die dem Gottesfürchtigen zuteil werden (*Chiome d'oro,* GA Bd. 7, S. 176 ff. – *Beatus vir* I, GA Bd. 15, S. 368 ff.); eine Komposition, die den Anfang des 110. Psalms[1] unter dem Aspekt des aus glücklicher Geborgenheit aufsteigenden Preisliedes interpretiert, darf auf die liedhafte Darstellung gleicher „Temperanza" im Madrigal zurückgreifen (*Confitebor alla francese,* GA Bd. 15, S. 352 ff. – *Chi vol haver felice,* GA Bd. 8, S. 280 ff.).

Prunières[2] hat diese Haltung Monteverdis zur geistlichen Musik mit seiner Umwelt entschuldigt: „Cette conception de l'art religieux choque nos idées modernes, mais n'oublions pas que nous sommes à Venise dans la patrie du Titien et du Véronèse, que le carnaval chaque année déchaîne la folie sur la ville, qu'on voit alors les prêtres aller en masque par les rues . . ." Vielleicht ist es nicht abwegig, am Beispiel eines anderen venezianischen Malers, dessen Beitrag zu einer echten, unter dem Einfluß der Gegenreformation entstandenen Spiritualisierung der Kunst nicht in Frage steht, die Legitimität der im wesentlichen dramatischen Einstellung Monteverdis zur Kirchenmusik zu unterstreichen: am Beispiel Tintorettos. Ohne zwei künstlerische Welten in unstatthafter Weise zu identifizieren, dürfen hier doch einige Parallelen betont werden, die Monteverdis Kirchenmusik mit dem – überwiegend geistlichen – Werk des ein Halbjahrhundert älteren venezianischen Meisters verbinden, dessen künstlerische Aktualität gerade zur Spätzeit Monteverdis durch die 1642 erschienene Biographie Carlo Ridolfis dokumentiert ist[3]. Wie Monteverdi in seiner traditionellen Kirchenmusik ist Tintoretto „ein Moderner im Kleide klassischer Kunst" (Tietze, S. 62), ihre gleichzeitige Bedeutung für gegenwärtige Richtungen beider Künste ist nicht zufällig. Auch Tintoretto hat die geistliche Darstellung dramatisiert. „In den Geschichten des Leichnams des heiligen Markus im Brera und in Venedig (1562) ist der Schauplatz . . . als durchsichtige Raumbühne konstruiert" (Tietze, S. 24), besonders bei dem Bild der venezianischen Accademia wird man sich schwer der starken Kulissenwirkung entziehen können, die an ähnliche Bühnenkompo-

[1] Zählung nach der Vulgata.

[2] A. a. O., S. 136.

[3] Diese Bemerkungen über Tintoretto schließen sich der leicht zugänglichen Darstellung H. Tietzes an, in: *Tintoretto, Gemälde und Zeichnungen,* London, Phaidon Press LTd. 1948.

sitionen der venezianischen Oper erinnert[1]. Diese Kulissenwirkung wird dadurch unterstrichen, daß Tintorettos Hintergrund – wie z. B. auch beim Markus-Wunder der Accademia – „nur eine Folie bildet, die Gewalt des Geschehnisses vorn zu steigern . . . die Szene ist mit bedeutenden Schauspielern gefüllt, die pathetisch agieren . . .“ (Tietze, S. 40). Wir bemerken die gleiche theaterhafte Polarität wie zwischen Monteverdis Basso continuo-Klanghintergrund und affektgeschwellter Singstimme, Tietze betont hier auch mit Recht „das Deklamatorische“ Tintorettos. Diese deklamatorische Haltung zeigt sich darin, daß „nicht der Körper an sich, sondern der Körper in Bewegung . . . das Wesentliche“ ist (Tietze, S. 22, vgl. auch S. 42). Am stärksten wird die Nähe beider Künstler vielleicht durch Tintorettos überlieferten Arbeitsvorgang beleuchtet, wobei für Monteverdi auf unsere obigen Bemerkungen anläßlich der Ciaccona „Voglio di vita uscir“ verwiesen sei: „Wenn er ein Werk für die Öffentlichkeit zu malen hatte, studierte er zuerst an Ort und Stelle die allgemeinen Beleuchtungs- und Raumverhältnisse. Dann fertigte er mit eigener Hand kleine Wachsfigürchen, die er in bewegten, gehäuften und lebhaften Stellungen zur geplanten Komposition zusammenstellte und, der endgültigen entsprechend, unter die künstliche Beleuchtung einer eigens konstruierten kleinen Bühne brachte. Nachdem er so die Verteilung der Figuren durchgeführt hatte, skizzierte er das ganze Bild.“ (Tietze, S. 21/22.) Im Verwenden gleicher plastischer Vorlagen für weltliche und geistliche Themen zeigt sich eine weitere Parallele beider Künstler, deren Gestaltungsprinzip unteilbar für alle Bereiche ihres Schaffens gilt. „Die Begleiterin Arsinoes[2] auf dem Dresdner Bild geht auf die gleiche – nur anders gedrehte – Plastik zurück wie die Wiener Susanne“ (Tietze, S. 22).

Es braucht nicht betont zu werden, daß die geistliche Musik Monteverdis gegenüber der starken, vom Geist der Gegenreformation erfüllten Spiritualität Tintorettos distanziert, ja beinahe erstarrt wirkt. Mehr noch als Tintoretto ist Monteverdi in seinen späteren Jahren ein Vertreter jenes venezianischen Christentums, das in seiner Verbindung mit dem Staatsgedanken mehr den Aspekt der Ordnung und des Maßes als den einer spezifisch religiösen Innerlichkeit vertritt. Diese venezianische Staatskirche war weitgehend unabhängig von Rom. Kurz vor Monteverdis Amtsantritt, als die Drohung der Exkommunikation über dem ganzen Staat lag, wurden die Messen gegen den ausdrücklichen Befehl des Papstes gelesen[3]. Zur Zeit Monteverdis sympathisierte die freisinnige Republik mit dem Protestantismus und finanzierte

---

[1] Vgl. z. B. die Dekorationen Torellis für Sacratis *Venere Gelosa* (1643) oder die Bühnenbilder Taccas für Cavallis *Ipermestra* (1658) bei H. Prunières, *Cavalli et l'Opéra Vénitien au XVII^e Siècle*, Paris 1931, Tafeln XV, XXI, XXII.

[2] Nach Lucans „Pharsalia“, vgl. Tietze, S. 349.

[3] Vgl. hierzu und zum Folgenden E. Jaime, *Kleine Geschichte Venedigs*, Frankfurt a. M. 1955, S. 124 ff.

zeitweise sogar Gustav Adolf. Gerade als Venezianer konnte Monteverdi der Waffe Roms, der Inquisition, begegnen und seinen wegen der Lektüre eines verbotenen Buches denunzierten Sohn Massimigliano 1628 in seine Obhut nehmen. Wie der Markuskapellmeister Monteverdi, der ja als solcher unmittelbar der venezianischen Regierung unterstand, sich selbst als Vertreter dieser republikanischen Staatskirche empfindet, zeigt seine Reaktion auf jene Beleidigung durch einen Sänger aus dem Jahre 1637, der wir den letzten erhaltenen Brief des Meisters verdanken. In seiner Anzeige des Vorfalls wendet er sich an die Prokuratoren „non come Claudio Monteverdi sacerdote che come tale il tutto gli perdono et ne prego Dio che facci il simile, ma come Maestro di Capella la quale autorità derivando da la Regia mano di la Ser.ma Rep.ca non vogli consentire che resti in tal modo strapazzato et ingiurata“ [1].

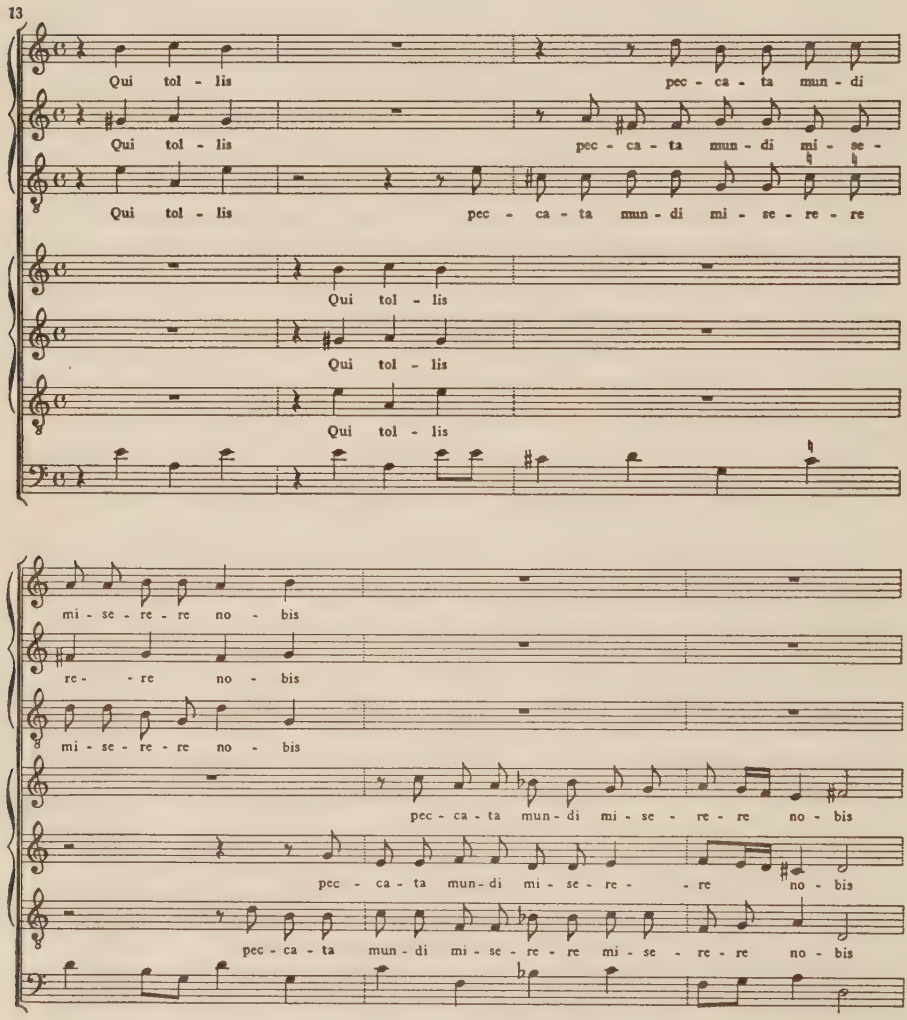
Tintoretto verherrlichte diese Staatsreligion in einigen bekannten Bildern des Dogenpalastes, deren Qualität vor allem im Repräsentativen liegt. Repräsentation ist auch das Hauptanliegen eines „Gloria“ von Monteverdi, des 12. Stückes unserer Sammlung (Ms. Neapel). Seine 8-Stimmigkeit stellt es in die große Tradition venezianischer Doppelchörigkeit, deren Prachtentfaltung besonders bei den musikalisch identischen Eckpfeilern „Gloria in excelsis Deo“ und „In Gloria Dei Patris Amen“ in Erscheinung tritt. In der Komposition des sonst der priesterlichen Intonation überlassenen „Gloria“ sehen wir das Kennzeichen eines Festmessenfragments. Das Repräsentative äußert sich aber auch in einer symmetrischen Architektur großen Stils, die durch ein Schema veranschaulicht werden möge:

Musikalischer Teil	*Text*	*Architektonische Bestimmung*	*Inhaltliche Gliederung*
I.	a. 8st. Gloria in excelsis Deo	Eckpfeiler	Engelgruß [2]
II.	b. 4st. Et in terra c. 8st. Laudamus te d. 8st. Gratias agimus	Vorhalle	Wir-Lobpreisungen = Überleitung vom Engelgruß zum Gebet der Gläubigen
III.	e. 3st. Domine Deus rex celestis	Innenraum	Gebet: Anrufung
1. Da capo-Anlage	f. 2st. Domine fili		
	e. 3st. Domine Deus agnus Dei		
IV.	g. 8st. Qui tollis . . . misera		Gebet: Bitten
2. Da capo-Anlage	h. 2st. Qui tollis . . . suscipe		
	g. 8st. Qui sedes		
V.	i. 6st. Quoniam	Vorhalle	Heiligkeit und Macht Gottes als Gewähr der Erhörung der Bitten = Überleitung zur Schlußlobpreisung
VI.	a. 8st. Cum sancto spiritu in Gloria . . .	Eckpfeiler	Schlußlobpreisung

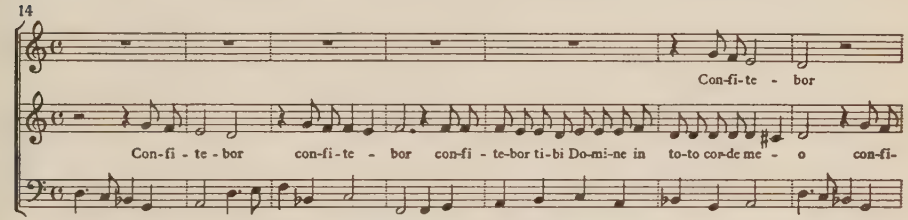
[1] De'Paoli, a. a. O., S. 304.

[2] Zur inhaltlichen Gliederung des Hymnus Angelicus vgl. B. Stäblein in MGG Bd. V., Sp. 304.

Auf die Beziehung, welche die Mittelstücke der beiden Da capo-Anlagen miteinander verbindet, sei noch besonders hingewiesen. Es handelt sich um die beiden einzigen zweistimmigen Sätze der Komposition, nur bei ihnen erscheinen hohe (2 Soprane) und tiefe Lage (2 Bässe) der Singstimmen ungemischt. Als die Kernstücke des zweigeteilten Innenraums treten sie somit in ein polares Verhältnis zueinander, indem sie die Extreme der höchsten Lichtfülle (die Gottessohnschaft Christi) und tiefsten Zerknirschung (demütige Bitte der Sünder) darstellen.

Die architektonische Statik des Ganzen wird jedoch im Detail durch jene Monteverdi eigene Dynamik vermenschlicht, die sich aus dem Spiel kontrastierender Gebärden ergibt. Wenn wir z. B. dem „Qui tollis" (= Qui sedes)

die im Ansatz ähnliche, aber in der Folge schlicht weiterdeklamierende Parallelstelle aus einer Messe Giovanni Rovettas (Salmi a 3 et 4 . . . Venetia 1642) an die Seite stellen, so zeigt sich die dramatisierende Technik Monteverdis besonders deutlich. Gegensätzliche Gesten dieser Art, auch wo der Text sie nicht von sich aus nahelegt, begegnen in unserem „Gloria" auf Schritt und Tritt. Der Markuskapellmeister folgt hier dem gleichen Prinzip wie der weltliche Musiker, der am 4. 2. 1628 über die Komposition eines *Torneo* schrieb: „. . . dove non ho potuto trovar variationi nelli affetti, ho ricercato di variare nel modo di concertarle."[1]

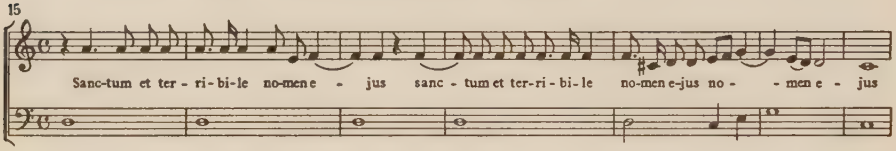
Nicht in allen geistlichen Kompositionen Monteverdis sind die „variationi nelli affetti" so vordergründig erkennbar wie beim „Gloria". Einen gebändigteren und auf den ersten Blick farbloseren Eindruck macht unser 11. Stück, ein vierstimmiges „Confitebor", das Giovanni Maria Sabino 1627 in Neapel zusammen mit eigenen Kompositionen herausgab. Zweifellos ist es die strengste von allen Monteverdischen Kompositionen dieses 110. Psalms (GA Bd. 15, S. 297 ff.; S. 338 ff.; S. 352 ff.; Bd. 16, S. 129 ff. und S. 144 ff.). Wenn wir oben den Ausdruck des Anfangs vom „Confitebor alla francese" als glückliche Geborgenheit charakterisierten, so wirkt der Beginn unserer Komposition dagegen zurückhaltend. In der zweimaligen, sich neigenden Confitebor-Geste, auf die der ganze Satz in demütiger Deklamation folgt, drückt sich eine viel strengere Haltung der Devotio aus:



Der quasi-ostinate Baß versinnbildlicht gleichsam ein starres Dogma, das von der Einstellung des sprechenden Subjektes kaum berührt wird. Dies ist ein für die von Monteverdi bestimmte venezianische Kirchenmusik bezeichnender Typ. Seine schlichte Deklamationshaltung wird z. B. 1647 von dem in Venedig studierenden Deutschen Paul Hainlein aufgenommen, dessen „Confitebor" in Anlehnung an Monteverdis Komposition entstanden sein könnte[2]. Wie Monteverdi bei der hier angestrebten Ausdrucksstarre auf konventionelle Wendungen seines früheren Werkes zurückgreifen kann, zeigen die Stellen „facta in veritate" und „redemptionem", die auffallend an fast gleichartige

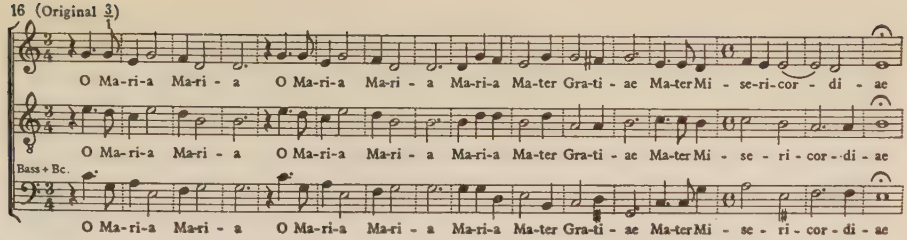
[1] Vogel, a. a. O., S. 437.

[2] Vgl. den Anfang des Altes bei W. Gurlitt, *Ein Briefwechsel zwischen Paul Hainlein und L. Friedrich Behaim aus den Jahren* 1647–48, SIMG XIV, 1912/13, S. 498.

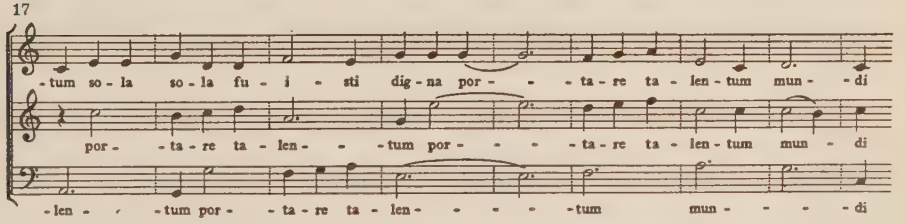
Motive aus „Poi ch'ella" des 3. Madrigalbuches (GA Bd. 3, S. 57/58) erinnern. Trotzdem bemerken wir auch im „Confitebor" die Anwendung kleiner unterschiedlicher Gesten, die von Satz zu Satz wechseln. Aber ihr Bewegungsradius ist eng, die Farbigkeit erstarrt zu kleinen abgegrenzten Flächen. Hier dürfen wir noch einmal an Tintoretto erinnern, über dessen Spätstil Tietze sagt (S. 60): „Die Farben werden, ihrer Beziehung zum Dargestellten und der Absicht sinnlicher Berückung beraubt, in abgegrenzten Flächen nebeneinandergesetzt und aus dem klirrenden Nebeneinander dieser Flächen wird ein Rhythmus gewonnen, den man am besten dem von Mosaiken vergleichen kann." In solchen Kompositionen sehen wir Monteverdi der hierarchischen Starre seiner täglichen Wirkungsstätte, der Markuskirche, am nächsten. Selbst wo sich in unserem Psalm die Einzelstimme einmal monodisch aus dem Chore löst, bleibt sie weitgehend einem unbewegten Rezitationston über der gleichsam archaischen Starre des Bordunbasses verhaftet[1]:

Man vergleiche dagegen die dramatische Komposition derselben Stelle im „Confitebor alla francese".

Im 10. Stück unserer Sammlung, dem fünfstimmigen „Exultent caeli", das Lorenzo Calvi 1629 in seiner *Quarta raccolta* herausgegeben hat, geht die repräsentative Prachtentfaltung und Architektur des „Gloria" mit der Strenge und Distanz des „Confitebor" eine Synthese ein. Die Motette ist zum Fest Mariä Verkündigung (25. März) geschrieben, somit für eines der höchsten Feste der venezianischen Staatskirche: man feierte an diesem Tage gleichzeitig die Gründung der Stadt. Die symmetrische Anlage der Motette ist vom Text her bestimmt. Ein großflächig-festlicher fünfstimmiger Chor, „Exultent caeli" (der Druck nennt ihn „Cantada"), schließt zwei solistische Strophen ein, die von dem der Jungfrau geschehenen Wunder berichten. Auf beide Strophen folgt der gleiche dreistimmige (wohl solistisch auszuführende) Refrain, ein Lobgesang auf Maria. Während Rahmenchor und solistische Strophen gegenüber den bereits in unserer vorherigen Betrachtung erwähnten Phänomenen nichts wesentlich Neues bringen, können wir bei dem dreistimmigen Refrain auf einen Zug aufmerksam machen, der die Einheit der Musiksprache Monteverdis ebenso wie die eigentümliche Stellung der Kirchenmusik innerhalb des Gesamtwerkes beleuchtet:

[1] Eine Beschreibung unseres Stückes findet sich bei H. Leichtentritt (*Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, S. 248/49), der das Werk aus einer neueren Abschrift der Berliner Staatsbibliothek kannte.

16 (Original $\frac{3}{2}$)

Viermal hintereinander erscheint hier der Ciaccona-Baß, aber in einer seltsamen Erstarrung, ohne die für seine Verwendung in der weltlichen Musik charakteristische Bewegungskontinuität und vor allem ohne seine dramatische Kontrastfunktion, denn die Oberstimmen erheben sich nicht frei über ihn, sondern bleiben rhythmisch an ihn gefesselt. Das gleiche strukturelle Mittel, das die Gebärde des lebendigen Menschen auf dem Theater musikalisch ermöglichte, verfolgt – auf sich allein gestellt – eine entgegengesetzte Tendenz. Es bewirkt, da die freien Oberstimmen wegfallen, die Erstarrung der menschlichen Gebärde im stilisierten Mosaik. Diese Stilisierung macht sich besonders beim Übergang in die C-Bewegung bemerkbar: Portamento und phrygischer Abschluß gemahnen an die prima prattica niederländischer Provenienz. Archaischer Konstruktivismus bestimmt auch das folgende „Sola sola fuisti digna", das motivisch an die Hauptschritte des Ciaccona-Basses anknüpft. Das aus gleichsam mystischer Versenkung emporsteigende Preislied auf die Einzigkeit der Jungfrau bleibt gedämpft, wir vernehmen zunächst nur vereinzeltes Flüstern, das jeweils bald wieder abbricht. Erst gegen Schluß vereinigen sich alle drei Stimmen, um dann erschreckt innezuhalten wie vor einer zu aufdringlichen Berührung des Wunders:

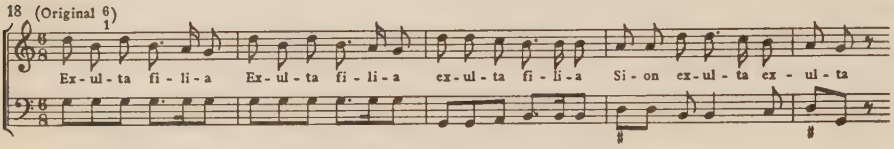
17



Der gleichen Sammlung entstammt unser 9. Stück, die Solomotette „Exulta filia Sion". In Anbetracht ihres ersten Textteiles, der mit der Communio der zweiten Weihnachtsmesse identisch ist, dürfen wir in ihr eine Weihnachtskomposition sehen. Die unliturgische Zusammenstellung kurzer bildhafter Bibelstellen (Zacharias 9, 9; Psalm 46, 2; Psalm 95, 11; Jesaia 52, 9) – unter Weglassung alles mehr Gedanklichen – dürfte auf Monteverdi selbst zurückgehen. Wir werden an den Opernkomponisten erinnert, der seine Librettisten zu einer ähnlichen Einstellung zwang, wie Giacomo Badoaro im Szenarium

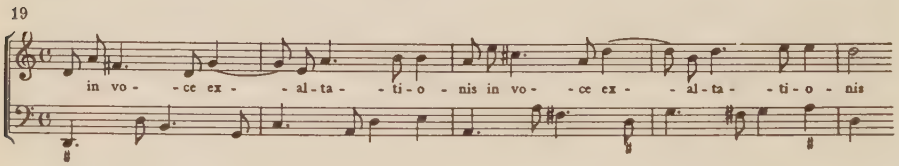
der *Nozze d'Enea* (1641) berichtet: „Ho io schiffati li pensieri et concetti tolti di lontano, et più atteso agli affetti, come vuole il Sig. Monteverde . . ."

Die Nähe zum dramatischen Werk Monteverdis ist hier besonders evident. So erinnert der Anfang an Drusillas „Felice cor mio" der *Incoronazione di Poppea* (GA Bd. 13, S. 164–179). Auch die gestenhafte Gliederung verweist auf das Spätwerk: zweimal „Exulta filia" = „abtaktig", Bordunbaß; „Exulta filia Sion" = Gegenbewegung von Singstimme und Baß zur 5. Stufe, „abtaktig"; „exulta exulta" = Schlußgeste, Kadenz, „auftaktig":



Dasselbe wiederholt sich eine Stufe höher zu dem Text „lauda filia Hierusalem". Dann wird aus der Schlußgeste eine neue ausholende Gebärde gewonnen, die den ersten Teil abschließt und deren Baß von dem folgenden Ritornell wiederholt wird, um dann frei weitergeführt zu werden. Diese Entsprechung von vokalem und instrumentalem Teil – die in der ersten Hälfte des Ritornelles übrigens eine mit der abschließenden Gesangsphrase identische Oberstimmengestaltung nahegelegt – ist ebenfalls ein in der *Incoronazione* fast durchgehend begegnendes Phänomen. Es charakterisiert die Einheit der neuen, durchweg instrumental bestimmten Musiksprache, im Gegensatz etwa zum *Orfeo*, in dem instrumentale und vokale Teile oft satztechnisch streng geschieden sind.

Für die bei aller prunkvollen Ornamentik doch gemessene Strenge auch dieser geistlichen Komposition ist die Stelle „in voce exaltationis" bezeichnend:



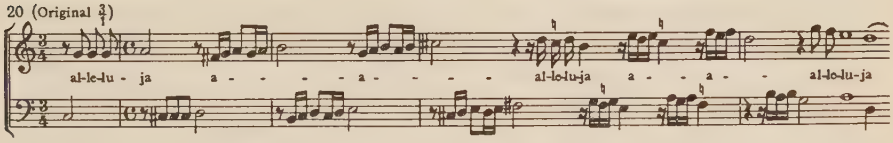
Gleiche komplementäre Figuren verwendet Monteverdi bei einer Ermahnung des Seneca in der *Incoronazione* (GA Bd. 13, S. 63):

Tu dal destin colpita
Produci a te medesma alti splendori
Di vigor, di fortezza . . .

oder bei ähnlich „stoischen" Stellen des Duettmadrigals „Armato il cor" aus den *Scherzi musicali* von 1632 (GA Bd. 9, S. 28/29): „contrasterò col Ciel e con la sorte" und des *Ritorno di Ulisse* (GA Bd. 12, S. 75): „In costanza e rigore . . ."

Angesichts dieser Parallelen wird deutlich, wie Monteverdi selbst die exaltatio in seiner Kirchenmusik durch die Verwendung einer Figur der Bändigung bewußt herunterschraubt. So bleibt die Dramatisierung des Sakralen in einer Distanz, welche die Exegese ermöglicht. „Monteverdi – for the first time in modern history – made an individual interpretation of religious texts possible."[1] Das die genannten Beispiele Verbindende liegt in der gemeinsamen Gebärde. Doch diese gleiche Gebärde erhält in der geistlichen Musik einen anderen Stellenwert.

In dem wohl spätesten Stück unserer Sammlung (Nr. 8), der 1645 in einer anonymen venezianischen Sammlung posthum herausgekommenen Märtyrer-Solomotette „Venite videte", erreicht die Spiritualisierung die äußerste Distanz. Die sich voneinander abhebenden Gesten wirken wie Hieroglyphen, äußeres Geschehen und Affektgehalt sind nur noch ferner Anlaß, einen rein geistlichen Vorgang in Musik umzusetzen. Das Menschliche, die Gebärde wird nicht aufgehoben, im Gegenteil, sie ist fast überscharf gezeichnet, aber dadurch weist sie über sich selbst hinaus, streift das Individuelle ab und erstarrt innerhalb der höheren Ordnung zu einem Typus. Die Typisierung, Distanzierung, spirituelle Formelhaftigkeit dieser Spätstufe können wir besonders an dem Schluß-Alleluja unserer Motette beobachten:



Der Kontrast eines mehrfachen motivisch-gestischen Anlaufes (oft – wie hier – in Sequenzen) mit einer zusammenfassenden Schlußgebärde auf der Kadenz gehört zu den hinreißendsten Merkmalen der dramatischen Sprache Monteverdis. Hier dagegen ist der gleiche Kontrast gleichsam mathematisch und somit nur noch zeichenhaft, stellvertretend für den formalen Typus aus der Distanz projiziert. Die zweite Anlaufgeste, das Wechselton-Sechzehntelmotiv, alterniert zunächst in Singstimme und Baß dergestalt, daß das jeweils abschließende Viertel in der Singstimme auf die „gute" und im Baß auf die „schlechte" Zeit fällt. Die zusammenfassende Schlußgebärde der Singstimme über der Kadenz IV–V–I erhält ihren Anstoß dadurch, daß das Wechselmotiv des Basses bei seinem letzten Auftreten um ein Viertel ver-

[1] Schrade, a. a. O., S. 325.

schoben wird, so daß sein Abschlußton (g = Stufe IV) nunmehr auf die „gute "Zeit fällt. Das zwischen den beiden jeweils letzten Wechseltonmotiven in Singstimme und Baß entstehende Loch ist nicht vom Affekt her zu verstehen, es entspricht aber auch nicht der rein musikalischen Bewegungstendenz der Wechseltonmotiv-Sequenz, es ist vielmehr die logische Folge einer Berechnung. Monteverdis ureigene Gebärde bleibt erhalten, aber sie wird in seiner späten geistlichen Musik zur abstrahierten Formel.

Hiermit aber berühren wir zum Schluß die Wahrheit der Monteverdischen Musiksprache. Sie bewahrt gegenüber der Dualität des weltlichen und geistlichen Bereiches ihre innere Einheit, registriert aber die wachsende Reflektierung des Glaubens mit Verringerung der Spontaneität und Zunahme abstrahierender Formelhaftigkeit. So gewinnt Monteverdis eigene Charakterisierung seiner geistlichen Musik als „lucubrationes" (Widmung der Messe und Vesper von 1610 an Papst Paul V.) eine tiefere Bedeutung im Sinne sowohl einer „fatica grande" (Brief Casolas vom 26. 7. 1610[1]) als auch eines sich bescheidenden Zurücktretens aus dem Licht des Tages, dessen echter Ausdruck die weltlichen Schöpfungen sind. Dies bedeutet nicht eine geringere innere Anteilnahme Monteverdis an seinen geistlichen Werken oder eine Herabminderung ihres Ranges, sondern beleuchtet seine geistige Situation. Erst wenn wir die unterschiedliche Verwirklichung der ungeteilten Sprache und damit der ungeteilten Persönlichkeit Monteverdis in den beiden Bereichen erkennen, werden wir die ganze Umfänglichkeit seines künstlerischen Lebenswerkes begreifen.

[1] Vogel, a. a. O., S. 430.

Das Nürnberger historische Konzert von 1643 und sein Geschichtsbild

von

WILLI KAHL

Am 31. Mai 1643 fand in Nürnberg unter lebhafter Anteilnahme der Bevölkerung ein Konzert statt, das man allerdings nur mit Vorbehalt ein „historisches" nennen darf. Will man seine Bedeutung für die Geschichte der Wiederbelebung alter Musik näher bestimmen, so kann man den Absichten der Veranstalter nicht gerecht werden, wenn man an das Programm und seine Durchführung Maßstäbe anlegt, wie sie solchen Versuchen erst im Zeichen späterer historisierender Bestrebungen zukommen[1].

Wohl zu Beginn des Jahres 1643 richtete der auch als Liederdichter bekannt gewordene Nürnberger Professor der Theologie, Philologie und Philosophie, spätere Prediger, Johann Michael Dilherr, der „nicht nur ein Liebhaber, sondern auch ein ächter Kenner der Musik war"[2], ein Gesuch an den Rat der Stadt, zusammen mit dem Organisten an St. Lorenz, dem Komponisten der ältesten erhaltenen deutschen Oper, „Seelewig", Sigmund Theophil Staden[3],

[1] Man denke etwa an Fr. J. Fétis' Pariser und Brüsseler historische Konzerte seit 1832. Vgl. R. Wangermée, *Les premiers Concerts historiques à Paris,* Mélanges Ernest Closson, Brüssel 1948, S. 185f.; ders., *Fr.-J. Fétis, musicologe et compositeur,* Brüssel 1951, S. 266ff., und W. Gurlitt, *Fr.-J. Fétis und seine Rolle in der Geschichte der Musikwissenschaft,* Société internationale de musicologie, 1er Congrès, 1930, S. 50ff.

[2] G. A. Will, *Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon,* Bd. I, Nürnberg 1757, S. 268. Über Dilherr ferner u. a. H. Witte, *Memoriae theologorum nostri seculi clarissimorum renovatae decas 8,* Frankfurt 1684, S. 1621–1644; H. Zedler, *Großes vollständiges Universal-Lexicon,* Bd. VII, Halle u. Leipzig 1734, Sp. 924f.; Chr. G. Jöcher, *Allgemeines Gelehrten-Lexicon,* Bd. II, Leipzig 1750, Sp. 126f.; C. von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang,* Bd. II, Leipzig 1845, S. 450ff.; A. Schwarzenberg, *Das Leben und Wirken Johann Michael Dilherrs. Ein Beitr. z. Gesch. d. Pädagogik des 17. Jhs.,* Dresden-Neustadt, Drei-König-Schule, Progr. 1892, auch als Diss. Leipzig 1892 (mit umfassendem Literaturverzeichnis); H. Leube, *Die Reformideen in der deutschen lutherischen Kirche zur Zeit der Orthodoxie,* Leipzig 1924, S. 100ff.; ders. in: Die Religion in Geschichte und Gegenwart, Bd. I, ²1927, Sp. 1937; K. Lorenzen, Art. *Dilherr,* MGG III, 1954, Sp. 475ff.; A. Elschenbroich in: Neue Deutsche Biographie III, 1957 S. 717f.

[3] H. Druener, *S. Th. Staden, 1607–1655. Ein Beitr. zur Erforschung von Leben und Werk,* Diss. Bonn 1946 (maschinenschr.).

eine „Entwerffung des Anfangs, Fortgangs, Enderungen, Brauchs und Mißbrauchs der Edlen Music“ [1] vorstellen zu dürfen. Der Magistrat genehmigte die Veranstaltung und stellte dafür „die städtischen Musikanten, Stadtpfeifer, Sänger, Kantoren, Organisten und Mittel für die übrigen Mitwirkenden“ zur Verfügung [2]. Das Konzert wurde auf den 31. Mai 1643 festgesetzt.

Wie das Konzert eröffnet wurde, berichtet die Chronik des Nürnberger Stadtarchivs [3]: „Anfangs vor einer lateinischen Oration, so gedachter Herr Dilherr auf einem darzu zugerichteten Cathedra recitirt, und dieses in gemein, und eines jeden Actus Erklärungen gewesen, haben die Trompeter drey mal ein Intrada geblasen und darein die Heerbaucken geschlagen worden.“

Daß Dilherrs lateinische Rede „De ortu, progressu, usu et abusu Musicae“, in der er die Nürnberger zweifellos mit dem Gesamtplan der Veranstaltung und wohl auch noch mit Einzelheiten des Programms bekannt machte, je gedruckt worden wäre, läßt sich kaum beweisen. Es fällt auf, daß der Nürnberger Arzt Paul Freher in seiner ausführlichen Bibliographie der gedruckten Schriften Dilherrs [4] diese „Oratio“ nicht erwähnt [5], auch führen sie weder Zedler [6] noch Jöcher [7] an. Wenn Will [8] in seinem Artikel „Staden“ von dem wiederholten Druck der „Entwerffung“ im Jahre 1650 spricht, so kann er nur diese und nicht einen Druck der „Oratio“ meinen, wie G. Kinsky [9] irrtümlich annimmt. Auch von Will gibt es ein Verzeichnis der Schriften Dilherrs [10]. Hier folgt der Erwähnung des Zweitdrucks der „Entwerffung“ die Bemerkung: „wozu er auch ein Progr. lat. et germ. versibus verfertiget“, jedoch ohne

[1] So lautet der Titel des Programms zum Nürnberger Konzert, das mit dem Datum des 31. Mai 1643 als Einblattdruck bei J. Dümler in Nürnberg erschien. O. Clemen hat es nach einem Exemplar der Zwickauer Ratsschulbibliothek veröffentlicht (Otto Glauning zum 60. Geburtstag, Festgabe aus Wissenschaft und Bibliothek, I, Leipzig 1936, S. 18ff.). Ein weiteres Exemplar im Staatsarchiv Nürnberg. Über einen wiederholten Druck dieser *Entwerffung* von 1650 s. u. S. 302.

An die in der *Entwerffung* gebotene Vortragsfolge des Konzerts mit seinen 22 Programmpunkten schließen sich z. T. wörtlich die inhaltlich fast übereinstimmenden Berichte in zwei Nürnberger Stadtchroniken an: 1. Nürnberger Chronik Nr. 9, Cod. man. 32, 2°, S. 985ff., im Stadtarchiv Nürnberg (nach ihr wird im folgenden zitiert); 2. Nürnberger Stadtchronik, Rep. 52a, Nr. 170, fol. 79, im Staatsarchiv Nürnberg. Für Hinweis auf die erste Quelle und freundliche Überlassung einer Fotokopie sei Herrn Harold Samuel (Ithaca/New York) herzlich gedankt, ebenso für wertvolle Auskünfte den Herren Archivrat Dr. Werner Schultheiss, Stadtarchiv, und Archivdirektor Dr. Fritz Schnelbögl, Staatsarchiv Nürnberg, sowie für gelegentliche Beratung Herrn Stadtarchivar Dr. Hans Gering, Köln.

[2] E. Hysel, *Das Theater in Nürnberg (1612–1863)*, Nürnberg 1863, S. 30. Hysel hat offensichtlich die genannten Nürnberger archivalischen Quellen benutzt, leider ohne genaueren Nachweis. Ein kurzer Auszug aus seiner Darstellung bei Druener, a.a.O., S. 53.

[3] S. 985. [4] *Theatrum virorum editioneclar orum*, Nürnberg 1688, S. 683ff.

[5] Auch nicht Witte, a.a.O.

[6] A.a.O. [7] A.a.O. [8] A.a.O., III, S. 760.

[9] *Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerkes*, ZfMw VI, 1924, S. 212, Anm. 1.

[10] A.a.O., I, S. 274, Artikel *Dilherr*.

Hinweis auf einen Druck[1]. Deutlicher scheint in dieser Hinsicht allein Ch. C. Nopitsch zu sein, der Fortsetzer Wills, wenn er diesen Vermerk seines Vorgängers noch ergänzt[2]: „Musica justum encomium Nor. 1643. 4. Ist die Rede nebst dem Progr. und vorhergehender Entwerfung."[3] Schließlich ist aber auch nicht zu übersehen, daß Dilherr selbst, wo er zu Beginn seines unten wiedergegebenen Berichts von 1657 über das Konzert von seiner „Oration" spricht, die Gelegenheit hätte wahrnehmen können, auf eine etwaige Drucklegung hinzuweisen. Man könnte ein noch vorhandenes Exemplar eines Drucks der Rede unter den Beilagen zu den beiden Nürnberger Stadtchroniken vermuten. Der des Stadtarchivs ist aber nur der Einblattdruck der „Entwerffung" und ein Bild Dilherrs (Kupferstich) angeheftet[4].

Hat Freher Dilherrs „Oratio" auch nicht bibliographisch erfaßt, so gedenkt er ihrer und des Konzerts doch im biographischen Teil seines Artikels: „28. (!) Maji A. 1643. Orationem habuit publicam de ortu, progressu, usu & abusu Musicae, qua finita Sigismundus Theophilus Stadius, Musicus insignis & Organoedus ad S. Sebaldum[5] variis instrumentis Musicis, Israëlitis olim & Ethnicis, nostro quin etiam aevo usualibus, adjuncta quoque Musica vocali, Musicam exhibuit singularem ex Psalmo 150."[6]

Inzwischen hatte Dilherr selbst unter der Überschrift „Anstellung einer stattlichen Music zu Nürnberg" einen Bericht in seinem 1659 zu Nürnberg erschienenen Buch „Tugendschatz und Lasterplatz" gegeben[7], freilich mit irrtümlicher Jahresangabe: „Allein ein mehrers von der edlen Music habe ich im Jahre Christi 1644 in einer absonderlichen Oration erwehnet und dabei die Music selber mit achtzig unterschiedlichen musicalischen Instrumenten durch großgünstige oberkeitliche Verordnung und des weitberühmten Herrn SIGISMUNDI THEOPHILI Stadens Ausarbeitung dargestellet, bei welcher nachfolgende Absäze beobachtet worden, welche ich um der Nachkommen Nachrichtung willen hier habe wiederholen wollen."[8] Die darauf folgenden „Absäze" sind, unbeschadet gewisser Abweichungen, nichts anderes als die

[1] Der Hinweis auf ein Programm in Versen läßt nicht auf die „Oratio" schließen, eher auf die in der *Entwerffung* unter Punkt 22 des Programms erwähnte „Gratiarum actio metrica" (s. u. S. 288, Anm. 5).

[2] Suppl.-Bd. I, S. 223.

[3] Der Hinweis mit Angabe von Ort, Erscheinungsjahr und Format auf einen Druck läßt aber immer noch die Möglichkeit einer irrtümlichen Übertragung des Impressums der *Entwerffung* auf *Rede* und *Programm* offen.

[4] Freundliche Mitteilung von Herrn Archivdirektor Dr. Schnelbögl.

[5] Irrtümlich für St. Lorenz.

[6] Letztere Angabe bezieht sich auf die Nummer 21 der Vortragsfolge. Diese Stelle aus Freher bei Clemen, a.a.O., S. 18, und E. A. Krückeberg, *Ein historisches Konzert zu Nürnberg im Jahre 1643*, AfMw I, 1919, S. 591, Anm. 1.

[7] Es ist H. Drueners besonderes Verdienst, in seiner oben S. 281, Anm. 3, genannten Dissertation über Staden mit vollständiger Wiedergabe und Interpretation erstmals auf diese Quelle zum Nürnberger Konzert aufmerksam gemacht zu haben. Ich habe dem Verf. auch für wertvolle mündliche Auskünfte zu danken.

[8] A.a.O., S. 353.

22 einzelnen Programmpunkte der „Entwerffung“[1], wobei dann die Frage offenbleibt, ob Dilherr „eines jeden Actus Erklärungen“, wie es in der Chronik heißt[2], im Rahmen seiner wohl nicht mehr erhaltenen einleitenden „Oratio“ entsprechend dem gedruckten Programm oder in anderer Form gegeben hat[3].

Seitdem wir Dilherrs Eigenbericht kennen, kann eine weitere Nachricht über die Nürnberger Veranstaltung nur noch geringen Quellenwert beanspruchen. Es handelt sich um ein Erbauungsbuch „Geistliche Gedancken“ des Oldenburger Geistlichen Markus Steffens, 1687 in Oldenburg erschienen. Der Verfasser bespricht hier u. a. zeitgemäße kirchenmusikalische Fragen und weiß sich zu erinnern, „gelesen zu haben von der herrlichen Music in Nürnberg, deren ausführliche Erzählung ich bis zu den Anmerkungen verspare“. Seine „Erzählung“[4] erweist sich dann als eine bis auf einige Kürzungen und belanglose Änderungen ziemlich wortgetreue Wiedergabe des Dilherrschen Berichts[5]. Sie bezeugt jedenfalls, daß die Nürnberger Veranstaltung noch über ihre Zeit hinaus mehr als nur lokale Bedeutung hatte.

Das schon von Druener[6] mit Ausnahme der beiden Chroniken untersuchte Verhältnis der verschiedenen Quellen zueinander läßt sehr bald erkennen, daß für uns Dilherrs Bericht von 1659 die zuverlässigste und wichtigste ist und nicht etwa die für die Hand der Zuhörer bestimmte „Entwerffung“. Gewisse Unterschiede zwischen beiden bei abweichenden Werkangaben[7] lassen darauf schließen, daß das schon feststehende Programm für das Konzert selbst, vielleicht erst in letzter Stunde, noch einmal auf seine Wirkung hin oder auch unter aufführungspraktischen Gesichtspunkten überprüft wurde[8] und sich einige Änderungen gefallen lassen mußte. Man wird sich dann aber auch auf das Gedächtnis des Veranstalters Dilherr wohl eher verlassen können als auf die Eintragungen der Chronisten, die den Wortlaut der „Entwerffung“ weithin kritiklos in ihre Aufzeichnungen übernommen zu haben scheinen, ohne auf etwaige Abweichungen der Aufführung vom Programm geachtet, vielleicht sogar, ohne selbst teilgenommen zu haben. Es sei daher im folgenden, zumal

---

[1] Punkt 21 und 22 sind bei Dilherr und Steffens (s. u.) in einem Punkt 21 zusammengefaßt.

[2] S. o. S. 282, Anm. 1.

[3] Es sei auf Drueners bemerkenswerten Versuch hingewiesen, gewisse Gedankengänge der verlorenen „Oratio“ Dilherrs aus den seinem Bericht im *Tugendschatz und Lasterplatz* vorangehenden Ausführungen zu rekonstruieren (a. a. O., S. 59ff.).

[4] Seite 119–126 seines Buches, erstmals veröffentlicht von Krückeberg, a. a. O., S. 591–593.

[5] U. a. übernimmt Steffens von Dilherr auch das falsche Datum 1644.

[6] A. a. O., S. 50ff.

[7] Von Druener, a. a. O., S. 51f., zusammengestellt.

[8] Schon Clemen, a. a. O., S. 19, begründet derartige Abweichungen zwischen der *Entwerffung* und der Fassung bei Steffens damit, daß vielleicht „bei der Aufführung vom Programm abgegangen wurde“. Daneben kann es sich aber nicht, wie er meint, vielleicht auch um „Irrtümer Steffens' oder seiner Vorlage“ handeln. Clemen kannte diese Vorlage noch nicht.

die „Entwerffung" durch Clemens Veröffentlichung ebenso leicht zugänglich ist wie auch die ihrer Vorlage gegenüber ohnehin nicht ganz vollständige Darstellung bei Steffens[1], von dem bis in die jüngste Zeit unbekannt gebliebenen Bericht Dilherrs selbst im Anschluß an seine Wiedergabe in Drueners Dissertation ausgegangen. Dilherr erzählt also[2]:

(354) Erstlich wurde so viel in dieser Unvollkommenheit müglich angezeiget, wie die heiligen Engel GOTT, ehe die Menschen erschaffen worden, gelobt: Job. 38, v. 7, wozu 3 Discantisten, derer einer Ebreisch, der andere Lateinisch, der dritte Teutsch aus dem Propheten Esaia 6, vers 3 gesungen, gebraucht wurden. Zum andern wurde angezeiget, wie GOTT nach Erschaffung der Menschen den Adam und die Even selbst eingesegnet und ihr hochzeitliches Ehrenfest angestellet, wobei die Heiligen Engel ihre Frölichkeit mit einer annehmlichen Music herausbrechen lassen. Und wurde aus dem 1. Buch Mos. im 2, 18 Non est bonum hominem &c. mit lauter hohen Stimmen als 2 Discant, 1 Alt, 2 Violen di Gamba, 1 Alt-Viol. samt einer Mantora[3] musiciret.

Zum dritten wurde nach des Menschen Fall eine rauhe Music ohne Stimmen mit Pfeiffen und Geigen fürgestellt, welche Jubal möchte erfunden haben: 1. B. Mos., 4; 21. Zum vierdten wurde angezeiget, wie Gott selbst bei der Reise der Kinder Israels aus Egipten zwo silberne Trompeten zu machen und zu gebrauchen befohlen. Da denn 1., wenn die Fürsten und Obersten samt dem Volck (355) haben zusammen kommen sollen, zwo Trompeten in Clarin wie ein doppelter Ruff geblasen wurden, 2. wenn die Fürsten und Obersten allein erscheinen sollen, schlecht hin eine Trompete auf Art des Ruffs geblasen wurde: 4. B. Mos., 10; 1, 2, 3[4].

Zum fünften wurde fürgestellet die Music, so bei der Verrichtung der Opfer und des jüdischen Gottesdienstes gebraucht worden, durch 6 Tenoristen und 2 Bassisten, welche den 111. Psalm, Confitebor tibi, Domine! à 4 voc. auf Falsa bordon-Art mit vorhergehendem intoniren sungen. Die Instrumenta waren ein Psalter, Theorba[5], ein Instrument[6] neben 2 Arbachordien[7] mit Harpfen, Posaunen und Cymbaln. Zum

[1] Die Abweichungen Steffens' von Dilherr sind zusammengestellt bei Druener, a.a.O., S. 50, Anm. 3. Bemerkenswert ist immerhin bei Steffens zu Punkt 15 die Verbesserung: Psalm 133 gegenüber 138 bei Dilherr.

[2] Bei der Wiedergabe des Textes im folgenden bedeuten die eingeklammerten Zahlen die Seitenzahlen des Originals.

[3] Sonst Mandola oder Mandora genannt, eine verkleinerte Form der Laute mit zurückgebogenem Wirbelkasten, zu Anfang des 16. Jhs. als Quinterne bekannt (C. Sachs, *Reallexikon der Musikinstrumente,* Berlin 1913, S. 251b).

[4] In *Entwerffung* und *Chronik,* S. 986, folgt hier noch: „3. Wann das gantze Israelitische Volck auffgebrochen, blasen 2 Trompeten, eine in Principal, die andere in Fulgan, vid. Num. X; 1, 2 &c." Clarin, Principal und Volgan bezeichnen in der Trompeterkunst des 16. und 17. Jhs. das Blasen in hoher, mittlerer und tiefer Lage.

[5] In *Entwerffung* und *Chronik,* ebenda: „an statt der Psalter eine Theorba."

[6] Gegen die damals noch übliche Sammelbezeichnung „Instrument" schlechthin für Spinett, Virginal usw. als Generalbaß- oder „Fundament"-Instrument, wie sie hier wohl zu verstehen ist, wandte sich bereits M. Praetorius, *Syntagma musicum* III, 1619 (Neudr. v. R. Bernoulli, Leipzig 1916, S. 81): „Und ist derwegen besser, daß man sagt, auffm Clavicymbel oder Symphony, als auffm Instrument schlagen oder spielen; denn das Wort Instrumentum muß allein auff die einfachen Instrumente, als Zincken, Geigen etc. referiret und gezogen werden; sonsten gibt es Confusiones und Irrungen, wenn eins von dem andern nicht recht unterschieden werden solte."

[7] Gemeint ist die bekannte Abart des Cembalo, das Arpichordo. Vgl. C. Krebs, *Die besaiteten Klavierinstrumente bis zu Anfang des 17. Jahrhunderts,* VfMw VIII, 1892, S. 111f.

sechsten wurde angedeutet, wie David des melancholischen Königs Saul unruhigen Geist gestillet: 1. B. Sam. 16; 14, 23, und sunge ein einiger Knab in eine Harpfen den Text aus dem 2. B. Mos., 15; 2, 3, 7, 11, 16 Der HERR ist meine Stärcke etc.

Zum siebenden wurde erwiesen, wie bei den Ebreern nach den Accenten wie nach unsern Noten gesungen worden. Das Lied war der ebreische 117. Psalm Halleluja &c.

(356) Darauf wurde noch eine andere damals gewöhnliche Sing-Art durch fünff so genannte Meistersinger eingeführet, da einer vor, die andern zugleich auf ihre Weise und auch wie die Bergknappen nachsungen: Dancket dem HErrn etc., Psalm 136[1]. Zum achten wurde das sonderbahre Zunehmen der Music angezeiget durch ein Lied aus dem Hohenlied Salomonis 2; 11 Stehe auff, meine Freundin etc. ab 8 voc., 2 Cant., 1 Alt, 2 Tenor, 1 Baß, 2 Instrument mit Harpfen und Posaunen. Zum neunten wurde der Juden Traur Music aus Matth. 9; 23 mit allerlei alten, ungewöhnlichen düsterlichen Instrumenten eingeführet.

Zum zehenden kahm der Griechen oder die heidnische Music, dadurch der König Alexander M. zu Vollziehung seiner dapfern Kriegsthaten angefrischet worden. Der Text war: *Καταβαλε αὐτοὺς ῥομφαίᾳ*, das ist: Wirff sie nider mit dem Schwert. Worzu gebraucht wurden allerlei martialische Instrumenta als Trompeten, Heerpaucken, Trommeln, Feldzwergpfeiffen[2] etc. Die musicalische aber waren 3 Fagot, ein Quartfagot und 2 Pombarden[3] neben 2 Tenoren und einem Baß, so zulezt sungen: Victoria, Victoria! &c.

(357) Zum eilften folgte die repraesentatio der Music in dem Neuen Testament, und fing wie in dem Alten Testament abermahl an mit Discantisten, die an statt der H. Engel bei der Geburth unseres Seeligmachers sungen das GLORIA IN EXCELSIS Autore Johanne Staden S., weiland Organisten alhier zu Nürnberg, Herrn Sigmund Theophili Staden S. Vatter. Zum zwölften wurde der alte Choral eingeführet unter dem lateinischen Text LAUDATE PUERI &c., Psalm 113 samt dem Responsorio Sancta Trinitas &c.[4], wie solcher noch heut zu Tage in unsern Kirchen üblich ist. Zum dreizehenden wurde angezeiget, wie, nach dem es eine lange Zeit bei dem Choral verblieben, ohngefähr vor 200 Jahren die Figural-Music wider herfür gebracht und hernach von Orlando di Lasso zimblich verbässert worden, aus welchem eine Moteten ohne Orgel mit blasenden Instrumenten, Tristis est anima mea usque ad mortem &c., Matth. 26; 38 gesungen wurde[5].

Zum vierzehenden wurde angezeiget, wie, als der Choral anfänglich nur auf lateinische Text gerichtet gewesen, man hernach denselbigen (358) auch in teutschen Liedern zu brauchen angefangen. Und wurde gesungen: Komm, heiliger Geist!

---

[1] Daß zum Vortrag des 136. Psalms eine Gruppe ortsansässiger Meistersinger herangezogen wurde, drückt die *Chronik* (S. 987) noch deutlicher aus: „... wie dann auch zugleich hiesige Meistersinger mit etlichen geistlichen Liedern vorgestellt worden." Unter diesen „Liedern" werden wir den Psalm verstehen müssen. Weiterhin ist auf ein Protokoll vom 31. Mai 1643 zu verweisen, wonach eine „Gesellschaft der Meistersinger" des Herrn Dilherr „Musica neben andern musicandten ins Heren Eyrmans Hoff misen beywonen, haben auff ire Art zusamen gesungen" (K. Drescher, *Nürnberger Meistersinger-Protokolle*, Bd. II, Stuttgart 1897, S. 58).

[2] Feldquerpfeifen.

[3] Das hier bezeugte Nebeneinander von Bomhart und Fagott in der Praxis darf als weiterer Beleg gegen die verbreitete Ansicht gelten, das Fagott habe sich aus dem Baßpommer entwickelt. Vgl. W. Kolneder, Art. *Fagott*, MGG III, Sp. 1722.

[4] Einleitend zu diesem Programmpunkt sagen *Entwerffung* und *Chronik*, S. 987: „Zu Zeiten der alten Kirchenlehrer ist die beste Music der Choral gewest." Das Responsorium fehlt hier.

[5] Abweichend nennen hier *Entwerffung* und *Chronik*, S. 987, von Lasso „eine Moteten à 5 ohne Orgel, mit blasenden Instrumenten, sub textu: Heu quantus".

HErre GOtt[1]. Zum fünfzehenden kam es auf die Music iziger Zeit, welche Johann Leo Hassler in Teutschland nach den zween Welschen Orlando und Johann Gabriele, ferner aber Gregorius Aichinger[2], Christianus Erbach und Johann Staden treulich haben fortgesezet. Und wurde aus Johann Gabriele Jubilate ab 8 voc. und aus Haslero[3] Incipite, auch ab 8 voc. musiciret. Nach solchen ist sie noch höher gestiegen, also daß sie von der alten Music weit unterschieden und gleichsam auff eine Oratorische Weise die Affecten, so viel müglich zu moviren, angegeben worden, welches zuerst von den Welschen geschehen. Solche darzustellen, wurden folgende Stücke gesungen: Ecce quam bonum &c. ab 8 voc. cum Ripiena aus dem 138. Psalm und mein teutsches Lied Gehab dich wol, du schnöde Welt à 5 voc. Autore Sigism. Theoph. Staden[4]. Denen beeden Gesängen folgete eine Instrumental-Music, erstlich mit Mantoren, Lauten, Violen, eine französische Lauten-Music und dann lauter Violen di Gamba, darnach das neu-erfundene Nürnbergische Geigenwerck Herrn Johann Heiden S.[5].

(359) Zum sechzehenden wurde dieser zum Gebrauch des Gottesdienstes und Erweckung des Lobs Gottes angesehenen Music entgegen gesezt die weltliche irregular-Music und wurden gehöret die Leiern, Sackpfeiffen, Citharen, Castaneten, Flaschaleten[6], Triangel, Schalmeien, Hackbreten, Strofideln, Krumhörner, Maultrummel, Octav-Geiger, Schellen, drei Schalmeien und eine Sackpfeiffen zusammen, welche Instrumenta zum Gottesdienst nicht gebraucht worden[7].

---

[1] *Entwerffung* und *Chronik,* S. 988, weichen hier wieder ab: „Weiln aber vorbesagter Choral einig und allein auf lateinische Texte gerichtet gewesen, hat zu Zeiten und auff Anordnung des S. Herrn Lutheri die christliche Kirche Teutsch zu singen angefangen, wie dann seelig gedachter Herr Lutherus selbsten die Melody auff Ein veste Burgk & viel schöne und künstliche andere Lieder gemacht. Wird jetztgesetztes Lied, wie es in der Kirchen gebräuchlich, gesungen werden." Der Chronist fügt noch hinzu, es sei zu dem Lied „die Orgel darein geschlagen" worden. Jedenfalls brachte die Aufführung nach Dilherrs Bericht statt des angekündigten bekannten Lutherliedes Luthers Verdeutschung des Hymnus „Veni creator spiritus", wohl um den Traditionszusammenhang des evangelischen Kirchenliedes mit dem „Choral auf lateinische Texte" noch schärfer zu beleuchten.

[2] Steffens schreibt hier, von seiner Vorlage abweichend, irrtümlich „Zichinger". Gabrieli, Aichinger und Erbach werden in *Entwerffung* und *Chronik,* S. 988, nicht genannt.

[3] Bei Steffens ist unter Punkt 15 Hassler mit keinem Werk vertreten, in *Entwerffung* und *Chronik* dagegen mit einem zwölfstimmigen „Duo Seraphim", das aber der abweichenden Besetzung wegen mit DTB VIII, I, S. 13, nicht identisch sein kann.

[4] An dessen Stelle in *Entwerffung* und *Chronik,* S. 988: „Ein teutsches Lied, J. M. D." (d. i. J. M. Dilherr) *Hör liebe Seel à 5* von dem hier nicht genannten S. Th. Staden.

[5] *Entwerffung* und *Chronik,* S. 988, sprechen, noch ohne Angabe von Art und Besetzung, allgemein nur von einer „Instrumental-Musica", ausdrücklich dagegen von der Verwendung des Nürnbergischen Geigenwerks. Hierzu Kinsky, a. a. O., S. 193ff., und R. Wagner, Art. *Haiden,* MGG V, 1956, Sp. 1324ff. Zu den auch hier wieder eingesetzten Mantoren s. o. S. 285, Anm. 3.

[6] Flageolet, eine kleine Schnabelflöte (Sachs, a. a. O., S. 141b).

[7] Dilherrs Bericht zeigt im Gegensatz zu *Entwerffung* und *Chronik,* S. 988, daß man sich noch vor der Aufführung darauf geeinigt hatte, „weniger hier den 'Mißbrauch' zu betonen, als vielmehr auf eine strenge Abgrenzung der geistlichen Musik von der, wie es nun heißt, 'weltlichen irregular-Music' hinzuzielen, der man offenbar die Berechtigung in ihrem Bereich der volkstümlichen Tanz- und Gebrauchsmusik nicht abstreiten wollte" (Druener, a. a. O., S. 52). Entsprechend wurden dann einige vielleicht als allzu drastisch empfundene Instrumente aus der Volksmusik bei der

Zum siebenzehenden folgete die izunder übliche Traur-Music mit einem besonderen Text Erbarm dich mein, O HERRE GOTT angedeutet, à 4 voc.[1]. Zum achtzehenden wurde angedeutet, wie bei der letzten Zukunfft zu dem Jüngsten Gericht der HErr Christus durch die Posaunen die Todten werde aufferwecken lassen: 1. Thess., 4; 16. Der Text war: Steht auff ihr Todten etc., ab 8 voc. mit 2 Bässen und 2 Tenoren vocaliter und 2 quart-[2] und 2 gemeinen Posaunen instrumentaliter.

Zum neunzehenden folgte eine repraesentirung der Engelischen Music[3] mit dem Text Heilig, heilig, heilig etc. aus der Offenb. Joh. 4; 8 (366) und mit dem Gesang der vier und zwanzig Eltesten aus der Offenb. Joh. 4; 11 HErr, du bist würdig etc. Zum zwanzigsten wurde den Ruchlosen zum Abscheu und Schrecken wie auch der recht gesetzten Harmoni zum Dissonantz fürgestellet das erbärmliche Cetergeschrei der Verdammten in der ewigen Höllenpein mit kläglichen Ach und Wehe[4].

Zum einundzwanzigsten wurde dieser Actus mit dem Text des 150. Psalms nach allen seinen einverleibten wie auch mehrern andern Instrumenten, so viel man derer mit sonderem angewendetem Fleiß zusammen bringen können, geendet cum Ripiena à 40 voc.

Worauf nach einer kurzen Erinnerung von den sonderbahren Geheimnussen, so in der Sympathia Musica verborgen ligen[5], und nach gethaner Abdanckung so wol mit Gesang als allen bei der Hand gewesten musicalischen Instrumenten folgender Vers musiciret worden: Musica nostra vale: Coelestis Musica salve!

Trompeter beschlossen das Konzert, wie sie es eröffnet hatten, wiederum mit dreimaligem Blasen, unterstützt von den „Heerpauken". Des weiteren berichtet die Chronik[6]:

„Dieses alles wurde also obgedachten Tag, in dess Burckhards, dieser Zeit dem Georg Ayermann gehörigen neugebauten Garten, bei dem Lauffertor innerhalb der Stadt, auf einem großen Saal angeordnet, für die Musicanten, auf Anordnung Herrn Lucae Friderich Behaims, Kirchenpflegers, Teppichen aufgehangt, da sie musicirt, vor den Teppichen aber ein Cathedra aufgericht, wie gedacht, worauf gedachter Herr Dilherr perorirt, auf der rechten des Cathedrae saßen der ganze hiesige Rath, vornen die 7 alten Herren in Sesseln, hinder ihnen die anderen Herren, alle fein in der Ordnung auf Stühlen und Bäncken, auf der Lincken saßen die Herren Standts Personen von exulirenden Freyherrn, wie auch andere hohe Adels Personen gegen dem Cathedra über auf niederen langen Bäncken, mit Decken belegt; das Hochadel. Frauenzimmer, und wurden für alle Thüren Provisoren gestellt zu Abwen-

---

Aufführung weggelassen, so z. B. „Kinderpfeiffen" und „Hültzerngelächter". Bei letzterem handelt es sich um „abgestimmte Holzstäbe, die auf Strohwalzen liegen und mit zwei Klöppeln geschlagen werden". Vgl. neuerdings K. M. Klier, *Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen,* Kassel u. Basel 1956, S. 54f., wo C. Sachs' Ableitung der volkstümlichen Bezeichnung vom oberdeutschen „glächl", „klachl" für Klöppel (*Reallexikon,* S. 188b) abgelehnt wird. Aus „klachl", meint Klier, könne im Volksmund kaum „Glachter" werden, es müßte dann „Klachlwerk" oder ähnlich heißen.

[1] Nach *Entwerffung* und *Chronik,* S. 988, Text von Dilherr.

[2] Diese fehlen in der *Entwerffung.*

[3] *Entwerffung* und *Chronik,* S. 989: „. . . der Englischen Himlischen Music, so viel denen Musicis in dieser Sterbligkeit müglich ist."

[4] Die *Chronik,* S. 989 (auffallenderweise nicht die *Entwerffung*), spricht von einer „Vocalmusic im Contrapunct".

[5] An Stelle der „Erinnerung von den sonderbahren Geheimnussen, so in der Sympathia Musica verborgen liegen" erwähnen *Entwerffung* und *Chronik,* S. 989, eine kurze „gratiarum actio metrica", s. S. 283, Anm. 1.

[6] S. 989.

dung des unbändigen Pöbels. Es ist eine unglaubige Menge Volcks, ja wohl etliche Taußend Menschen von Manns- und Weibspersonen, Frembden und Inwohnern, auf dem Saal in der großen Stuben über, in anderen Gemächern, auf den Böden und Stiegen, im Hoff, ja auch auf der Gassen vor dem Haus gestanden und gesessen, die solcher Music zugehört, welche auch schön, herrlich und lustig zuhören gewest, und wohl abgegangen.

Ein ehrbarer Rath haben hernacher noch diesen Abend den Musicanten 1½ Aimer Weins zuvertrinken geben, und Herrn Dilherrn ein Pocal verehrt."

Diese Veranstaltung ist, wie schon gesagt, mit einer „klingenden Musikgeschichte" nach heutigen Begriffen nicht zu vergleichen. Der wesentliche Unterschied gegenüber einem historischen Konzert, wie wir es verstehen würden, beruht darin, daß das Historische, vom Ganzen der Veranstaltung aus gesehen, hier in keiner Weise Selbstzweck war.

Was den Veranstaltern an geschichtlich bezeugter Musik als echtes Erbe einer näheren oder ferneren Vergangenheit in einem bestimmten Distanzverhältnis zur Gegenwart für die Gestaltung eines solchen Programms damals überhaupt zugänglich war, hätte wohl kaum genügt, den Rahmen einer solchen Aufführung nahezu musikfestlichen Charakters zu füllen, bedenkt man noch dazu, welch ganz andere Ansprüche als wir man früher an die zeitliche Ausdehnung derartiger Darbietungen zu stellen gewohnt war. Aber nicht nur aus solchen aufführungspraktischen Gründen sollte der Rahmen weiter gespannt sein. Der Inhalt des Dargebotenen, dessen historisches Gesicht nicht Selbstzweck sein durfte, mußte den vielseitigen Aufgaben gerecht werden, die eine unverkennbar theologische Einkleidung diesem Konzertprogramm stellte. Es war dies nicht eine außermusikalische Einkleidung beliebiger Art, der Grundgedanke der Veranstaltung war auch nicht nur irgendein Einfall des Theologen Dilherr, den ihm der Musiker Staden[1] musikalisch verwirklichen sollte, es war in einem weiteren Sinne eine wesentliche Forderung der Zeit.

Noch lastete der Druck der damaligen Kriegsnöte auf allen Gemütern, und da mochte da und dort die alte Frage nach Wert und Sinn der Musik wieder aufgeworfen werden. Die Kirchenmusik insbesondere, wo sie im Zeitstil des sich ausbreitenden Barock größere Pracht glaubte entfalten zu sollen, wollte in diesen Notzeiten ausdrücklich gerechtfertigt sein. Ihren gottgefälligen „usus" jedwedem „abusus" der Musik gegenüberzustellen, mußte Dilherrs besonderes Anliegen sein, wenn er schon zu den Nürnbergern „de ortu, progressu musicae" sprechen wollte.

Bei der praktischen Durchführung seines Programms hatte Staden natürlich manche Gelegenheit, die Verwandtschaft des gegenwärtigen Gebrauchs

[1] Wie sehr gerade Staden auf Grund seiner Herkunft durch das ihm vom Elternhaus übermittelte Bewußtsein einer über alles einseitige Spezialistentum hinausreichenden, umfassenden musikalischen Kultur der berufene Mitarbeiter Dilherrs bei seinem Unternehmen werden mußte, hat Druener, a.a.O., S. 55ff., eindringlich nachgewiesen.

der Musik mit dem früheren durch historische Beispiele zu erläutern, und so ist er am Erbe der Vergangenheit keineswegs achtlos vorbeigegangen. Wo er aber dann die wenigen zu seiner Zeit noch bekannten „historischen Umstände" hätte beachten sollen, konnte dies doch nicht das Wesentliche sein. Es sollte eben alte Musik nicht um ihrer selbst willen wiederbelebt werden; „der geschichtliche Vorgang selbst beanspruchte nicht so sehr das Interesse, als vielmehr die Art und Weise, wie er in Beziehung zur eigenen Zeit stand, in welcher Weise er den vielfältigen 'usus musicae' der modernen Zeit zu rechtfertigen vermochte"[1]. Wo aber schließlich die Quellen versagten, wo geschichtliche Beispiele zur Rechtfertigung der Gegenwartsmusik aus der Tradition den damaligen Umständen nach nicht beizubringen waren, so vor allem für die vorchristliche Zeit, da mußte Staden mit eigenen Neukompositionen nachhelfen[2].

Von der Zeit vor Erschaffung der Welt bis zur Endzeit führt das Programm dieser „Anstellung einer stattlichen Music zu Nürnberg", wie sie Dilherr in seinem Bericht genannt hat. Das ist in der Tat nicht mehr Musik-, das ist Weltgeschichte in ihrer ganzen Ausdehnung, wie man wohl zugeben darf, auf Grund einer „Konzeption von einer gewissen Großartigkeit"[3]. Es lohnt sich, was die Programmpunkte im einzelnen über ihr Verhältnis zum musikalischen Erbe der Vergangenheit, aber auch, was sie nicht auszusagen vermögen, für eine Geschichte der Wiederbelebung älterer Musik auszuwerten[4].

Am Anfang, in der Mitte und am Ende steht, um die himmlische Heimat der Musica sacra recht eindringlich zu veranschaulichen, die Musik der Engel, zunächst aus der Zeit vor Erschaffung der Welt, ausgehend von der Stelle bei Hiob 38; 7: „Da mich die Morgensterne miteinander lobeten und jauchzeten alle Kinder Gottes." Es war für Staden ein leichtes, mit dem Gesang dreier Diskantisten (wir dürfen wohl annehmen, mit Begleitung eines von Dilherr allerdings nicht genannten Generalbaßinstruments, also in Form eines sogenannten geistlichen Konzerts eigener Komposition), die durch das dreimalige „Sanctus" der Engel bei Isaias 6; 3 verbürgte „Prae-Existenz" der Musik vor Erschaffung des Menschen[5] für die Hörer seiner Aufführung sinnfällig vorzustellen. Es geschah überaus eindrucksvoll in drei Sprachen, hebräisch, lateinisch und deutsch, ein schönes Sinnbild für die Entwicklung der Menschheit bis zur Gegenwart in den drei Kulturkreisen, dem jüdisch-christlichen,

---

[1] Ebda. S. 120.

[2] Wo in den verschiedenen Quellen für die aufgeführten Werke kein Komponistenname auftaucht, wird man also mit einiger Gewißheit annehmen dürfen, der jüngere Staden habe vielleicht von Dilherr ausgewählte Texte eigens für das geplante Konzert komponiert oder auch auf früher Geschaffenes zurückgegriffen.

[3] So drückt sich Clemen, a.a.O., S. 19 aus.

[4] Ich glaube mich hier bei der Interpretation der einzelnen Programmpunkte immer wieder den gehaltvollen Ausführungen Druenens anschließen zu dürfen.

[5] Druener, S. 60.

antik-humanistischen und national-deutschen[1]. Ein ähnliches kleines geistliches Konzert Stadens („Non est bonum"), diesmal für drei Singstimmen mit drei Violen und einer Mantora, sollte aus dem einstigen Gesang der Engel zu Adams und Evas Einsegnung durch Gott den modernen Gebrauch von Hochzeitsmusik rechtfertigen[2]. Mit einer „rauhen Music ohne Stimmen mit Pfeiffen und Geigen" sollte weiterhin erwiesen werden, daß eine der kunstvolleren Vokalmusik gegenüber primitivere, rein instrumentale Musikübung („welche Jubal möchte erfunden haben") ihren Ursprung gleichfalls aus der Schrift begründen durfte, und schließlich konnte ja auch der in der Aufführungspraxis der Zeit nicht ganz unumstrittene „usus", den Choralgesang im Gottesdienst mit einer oder zwei Trompeten stützen zu lassen[3], durch eine klare Anordnung Gottes selbst zu Herstellung und Gebrauch dieser Instrumente gerechtfertigt werden[4].

Der nächste, fünfte Programmpunkt sichert jeder reicher besetzten gottesdienstlichen Musik in der Gegenwart ihre Traditionsverbundenheit mit dem jüdischen Gottesdienst des Alten Testaments. Hier, wo es sich ja nicht mehr – wie bei den beiden ersten Nummern des Konzerts – um eine imaginäre Musikübung von Engeln handelte, für die es ja keine geschichtlich-greifbaren Anhaltspunkte geben konnte, sah Staden nun auch die erste Möglichkeit in seinem Programm, ein bestimmtes Geschichtsbild von alter Musik wenigstens mit den ihm zu Gebote stehenden Mitteln in wohlbedachter Anpassung der gegenwärtigen Aufführungspraxis an die Überlieferung zu rekonstruieren. Staden glaubte, sich dabei an das von M. Praetorius[5] aus den biblischen Quellen mit der ganzen Weite ihrer Deutbarkeit entwickelte Bild von der jüdischen Gottesdienstmusik halten zu sollen unter der Voraussetzung, daß David und Salomo „so viel und mancherlei Instrument und Gesang zusammen gebraucht

---

[1] Druener, S. 61, weist auf eine mögliche Anregung von seiten G. Ph. Harsdörffers hin, der in seinen *Frauenzimmergesprächspielen* (II, 31) einmal einen Sprachenstammbaum aufstellt mit „hebräisch, lateinisch und teutsch" als Ausgangspunkt, das Deutsche also als gleichberechtigt neben den beiden anderen „heiligen" Sprachen.

[2] Mit Recht kann man hinter der Ausgestaltung dieser zweiten Programmnummer eine Absicht der Veranstalter vermuten, die anwesenden Ratsherren angesichts der damals verordneten Einschränkungen des Aufwands bei Hochzeitsfeierlichkeiten auf den gottgefälligen Brauch der Hochzeitsmusiken hinzuweisen (Druener, S. 62f.).

[3] Hierzu M. Praetorius, *Synt. mus.* III, Neudr. S. 134f.

[4] Wenn Dilherr hier auf den „Ruf" anspielt als eine Gattung des geistlichen Volksliedes, die zu den ältesten Quellen des evangelischen Chorals gehört, so will er wiederum einen Brauch späterer Zeit in einen möglichst weiten Traditionszusammenhang stellen (Druener, S. 64). Zum „Ruf" vgl. E. Fredrich, *Der Ruf, eine Gattung des geistlichen Volksliedes*, Berlin 1936, S. 143ff., und J. Müller-Blattau, *Zu Form und Überlieferung der ältesten deutschen geistlichen Lieder*, ZfMw XVII, 1935.

[5] *Syntagma musicum* II, *De Organographia*, Neudr. v. W. Gurlitt, Kassel 1929, S. 83f.

haben" und daß man damals die Psalmen „vielleicht in ihren sonderlichen Tonis, wie man noch jetzo im Choral thut, in einer der fürnembsten Stimme als im Baß gesungen, darzu alle andere Sänger und Instrumentisten ad placitum sortisiret". So wie sich also Praetorius den angeblich mehrstimmigen jüdischen Psalmengesang vorstellt nach Art des zu seiner Zeit in der Kirche üblichen Psalmodierens im schlichten harmonischen Satz Note gegen Note, belebt durch „sortisatio ad placitum", so mag sich Staden für die Aufführung seines 111. Psalms bewußt der „Falso bordon-Art", des vierstimmigen Psalmodierens mit passegierenden und klangfüllenden Instrumenten bedient haben[1]. Diesem, wie er wenigstens glauben mußte, getreu rekonstruierten Geschichtsbild wußte er die Wahl der Instrumente insofern teilweise anzupassen, als er an Stelle von Originalen, von denen schon Praetorius beklagen mußte, sie seien „in keinen Antiquitäten hinterlassen", solche nahm, die immerhin gattungsmäßig biblisch beglaubigt waren wie Psalter und Harfe.

Daß die Hebräer neben diesem vermeintlich mehrstimmigen, instrumental begleiteten gottesdienstlichen Gesang auch Sologesang kannten, sollte im weiteren Verlauf des Programms der Einzelgesang eines Knaben „in eine Harpfen" erweisen. Im Gegensatz zu der pseudohebräischen Musik der fünften Programmnummer wird man sich vielleicht beim folgenden Vortrag des 117. Psalms „Halleluja" ein Stück echter synagogaler Gesangpraxis vorstellen können. Hier sollten nun die Nürnberger insbesondere lernen, „wie bei den Ebreern nach den Accenten wie nach unsern Noten gesungen worden". Wir wissen heute, daß diese hebräischen Akzente keineswegs aus der Zeit Davids, sondern aus einer späteren Zeit, vielleicht von den Masoreten stammen, ja daß sie sogar nicht einmal als eigentliche Tonzeichen anzusehen sind, sondern lediglich „als eine Art Sinnbild oder Erinnerungszeichen für eine ganze Melodiephrase"[2]. Was Staden hier den Nürnbergern als historisches Faktum einprägen wollte, konnte also nicht mehr als der Stand der damaligen Forschung sein, die sich schon 100 Jahre zuvor von den aufblühenden hebräischen Sprachstudien aus auch der Akzentlehre und dem rezitierenden Vortrag zugewandt hatte (Reuchlin, S. Münster, J. Böschenstein)[3]. Deutliche Spuren dieser hebräischen Studien sind bei Dilherr selbst und an der Universität Altdorf zu beobachten[4], vor allem aber berichtet Will[5] über eine heute verlorene Handschrift im damaligen Besitz der Nürnberger Stadtbibliothek: „Accentus L. hebraicae, qui in S. Codice reperiuntur et a Leviticis in cantillandis eius Capitibus observantur." Staden selbst legte später eine umfang-

[1] Druener, S. 68.

[2] A. v. Dommer, *Handbuch der Musikgeschichte*, 3. Aufl. v. A. Schering, Leipzig 1914, S. 12.

[3] H. Loewenstein, *Eine pentatonische Bibelweise in der deutschen Synagoge (um 1518)*, ZfMw XII, 1930, S. 514.

[4] Druener, S. 73.

[5] A.a.O., VIII, S. 279.

reiche Sammlung der „Accentus" an, bewegte sich also bei diesem 7. Programmpunkt durchaus auch auf dem Boden eigener Forschungen.

Befremdlich mag uns erscheinen, daß Staden für den anderen Psalm dieser Programmnummer, den 136., Meistersinger heranzog. Aber man muß sich in die Anschauung einer Zeit zurückversetzen, die den in seiner archaisierenden Haltung so sehr aus dem Rahmen der Zeitmusik fallenden Meistersang mit Vorliebe auf biblischen Ursprung zurückführte[1]. Man hat die „andere damahls gewöhnliche Sing-Art", die auf den Psalm „Halleluja" folgte, mißverstanden, als ob Staden in seiner Darstellung des „Fortgangs" der Musik das Mittelalter fast ganz übergangen habe und „von dem Neuen Testament" „sofort zu den Meistersingerweisen und Bergreihen des 15. und 16. Jahrhunderts" übergegangen sei, weswegen der zweite Abschnitt des siebenten Programmpunkts offenbar hinter den zwölften einzuschieben sei[2]. Aber für Staden bedeutete im Aufbau seines Programms diese „dahmalige Sing-Art" keineswegs Musik einer jüngsten Vergangenheit, sondern einen vermeintlichen Restbestand alttestamentarischer Musik in der eigenen Zeit. Diese Auffassung wird durch ein von Druener[3] mitgeteiltes Meistersingerprotokoll aus späterer Zeit (1662) vollauf bestätigt[4]: Drei Merker hatten eine Verhandlung mit Dilherr. „[Wir] hatten also von uhrsprung des meistergsang ein langes gesprech, wie den er herr Dilherr unsz für gelesen hat daz das meister[gsang] vor 2000 jarn florirt hat."

Und wiederum zeichnet sich das Geschichtsbild der Zeit in der Art ab, wie sich Staden nunmehr zum erstenmal sehr entschieden dem „progressus musicae" zuwendet, indem er das „sonderbahre Zunehmen der Music" zur Zeit Salomos mit einer wahrscheinlich eigenen Komposition, der achtstimmigen, auf instrumental begleitete Doppelchörigkeit berechneten Vertonung eines Abschnitts aus dem Hohen Lied veranschaulichen möchte. Noch am Ende des 17. Jahrhunderts kennt W. K. Printz in seiner „Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst" (1690) einen Höhepunkt in der Entwicklung der hebräischen Musik bei Ausbildung einer figuralen Mehrstimmigkeit zur Zeit Davids und Salomos, und gerade bei Salomo und „sonsten nirgend" will Praetorius von jenen „Capellen" gehört haben, wie sie erst wieder die Musik seiner eigenen Zeit entwickelt hat[5]. So interpretieren also auch Dilherr und Staden das „Zunehmen" der Musik bei den Hebräern geradezu als einen Zuwachs an Stimmen und Instrumenten, und zwar, wie es Stadens Psalmkom-

---

[1] So meint Harsdörffer (*Frauengesprächspiele* IV, S. 13) von den Meistersingern, daß „ihre Gedichte schlecht [schlicht] sind und das Gesang dem Choral oder der Ebreer Music nicht ungleich zu hören".

[2] So Krückeberg, a.a.O., S. 593.

[3] S. 74.

[4] Drescher, Nürnberger Meistersinger-Protokolle, a.a.O., S. 146.

[5] *Syntagma musicum* II, a.a.O., S. 83.

position beweisen sollte, aus der ihnen vertrauten Vorstellung barocker Klangsteigerung heraus.

Für die jüdische Trauermusik glaubte Staden vor allem mit „alten, ungewöhnlichen, düsterlichen Instrumenten", d. h. wohl Blasinstrumenten, dem historischen Klangbild gerecht werden zu können. Näheres verschweigt allerdings der Bericht, demzufolge das Programm nun vorübergehend den biblischen Bereich verläßt, um sich der griechischen, oder wie es heißt, allgemein der heidnischen Musik zuzuwenden. Der Anachronismus des Instrumentariums sowie des mehrstimmigen „Victoria"-Singens, tritt hier im Gegensatz zu der Anpassungsfähigkeit an das geschichtlich Gegebene bei Stadens bisherigen Versuchen besonders kraß in die Erscheinung[1]. Die Autorität der heidnischen Antike ist ihm augenscheinlich nicht die der Hl. Schrift, aber sie kann ihm doch wenigstens dazu dienen, den Gebrauch „martialischer" Instrumente in der Kriegsmusik seiner Zeit zu rechtfertigen.

Nach diesem griechischen Intermezzo, auf das Dilherr auch als Theologe in der weltgeschichtlich weitgespannten Konzeption der Nürnberger Veranstaltung wohl nicht verzichten mochte, rundet sinnvollerweise noch einmal eine Engelsmusik, die als einzige die neutestamentliche Musik vertritt, den biblischen Teil des Programms ab. Ansatzpunkte für eine Darstellung des „progressus musicae" bot im Gegensatz zum Alten das Neue Testament so wenig wie die Möglichkeit, aus irgendwelchen Zeugnissen besonderer Art mit der Autorität der Schrift auch von hier aus den „Usus" der gegenwärtigen Musik zu rechtfertigen. Aber die Darstellung des Lobgesangs der Engel bei Christi Geburt konnte doch wenigstens ähnlich dem Engelsgesang vor Erschaffung der Welt an den himmlischen Ursprung der Musik erinnern. Es geschah, indem wieder Diskantisten die Engel vertraten, mit einem „Gloria" von Stadens Vater. Sollte Dilherr auch hier, wie in seinem Bericht über den ersten Programmpunkt, vergessen haben, das Generalbaßinstrument anzugeben und weiterhin die zur „Sinfonia" erforderlichen Instrumente, so könnte man wohl an ein zweistimmiges „Gloria" des Johann Staden aus dessen „Harmoniarum sacrarum continuatio" von 1621 denken[2]. Dann hätte also sein Sohn auch für diese Engelsmusik die Form eines kleinen geistlichen Konzerts gewählt.

Aus dem Bereich einer solchen imaginären und, wie Dilherr eingangs sagte, nur „so viel in dieser Unvollkommenheit müglich" darzustellenden Musik führt die nächste Programmnummer mit dem „alten", d. h. gregorianischen Choral nun endlich auf den Boden geschichtlicher Wirklichkeit. Der Traditionszusammenhang vom Brauch der Gegenwart aus lag hier ja offen zutage.

Selbstverständlich mußte das Geschichtsbild, aus dem heraus das Pro-

[1] Vgl. auch den Widerspruch des lateinischen „Victoria" zum griechischen Hintergrund der hier gezeichneten Situation.

[2] Neudruck DTB VIII, I, S. 7f.; vgl. Druener, S. 82ff.

gramm den weiteren „progressus musicae" zur Figuralmusik der neueren Zeit hin zu entwickeln hatte, seinen Ansatzpunkt da suchen, wo die figurale Mehrstimmigkeit ihren letzten Höhepunkt und ihr Ende gefunden zu haben schien, bei Salomo. „Ohngefähr vor 200 Jahren", das wäre zur Zeit der ersten Niederländer, z. B. Ockeghems (1432–1495), ist die Figuralmusik nicht etwa entstanden, sondern, sagt Dilherr ausdrücklich, „wieder herfür gebracht" worden. Die Vorherrschaft des Chorals hätte dann also nur die mehrstimmige Musik unterbrochen, die hernach von Lasso „zimblich verbässert worden" sei. Worin man diesen Fortschritt erblicken konnte, ergibt sich aus der als historisches Beispiel für diese jüngste Entwicklung der Mehrstimmigkeit vor etwa 100 Jahren gewählten Lassoschen Motette „Tristis est anima"[1] (an Stelle der ursprünglich vorgesehenen „Heu quantus" gleicher Besetzung). Offenbar sah man in Lassos Motettenstil gegenüber der das Wort so oft verdunkelnden niederländischen Satztechnik eine neue Klärung des Wort-Ton-Verhältnisses[2], einen „progressus musicae", der in diesem Zusammenhang wohl festgehalten zu werden verdiente.

Neben der Motette durfte natürlich als Mittelpunkt protestantischer Kirchenmusik das deutsche Kirchenlied nicht fehlen.

Nun blieb im Rahmen der musikalischen Wirklichkeit nur noch, da ja in der Vorstellung dieser Zeit und bekanntlich noch weit darüber hinaus das Hohe Mittelalter als musikalisches Erbe völlig ausfallen mußte, die „Music itziger Zeit", die freilich zum guten Teil noch als die einer jüngsten Vergangenheit erscheint. Aus dem hier angenommenen Geschichtsbild ergibt sich folgende Schichtung nach Generationen: Von den zur 15. Programmnummer genannten Komponisten rechnet nur S. Th. Staden selbst (geb. 1607) noch zu den Lebenden. Dahinter steht die Generation der G. Gabrieli (1557–1612) und H. L. Hassler (1564–1612), denen sich, in diesem Zusammenhang aber nur genannt und nicht mit Kompositionen vertreten, Chr. Erbach (1570 – 1636) und Gr. Aichinger (1564–1628) anschließen. Daß Lasso hier noch einmal zusammen mit G. Gabrieli genannt wird, darf natürlich nicht darüber hinwegtäuschen, daß er gemäß der im 13. Programmpunkt ausgesprochenen Auffassung als der die erste Entwicklung der älteren Figuralmusik abschließende Meister anzusehen ist. G. Gabrieli rückt – und das entsprach durchaus der Anschauung der Zeit, etwa bei Praetorius – dann in eine Zwischen- oder Übergangsstellung in diesem Musikbild des 17. Jahrhunderts[3]. Diese Stellung Gabrielis zwischen den Stilen spricht sich gerade in dem aufgeführten „Jubilate" (aus den „Symphoniae sacrae" von 1597) aus, das seine besondere Eig-

[1] Aus dem *Magnum opus musicum*, Neudr. Sämtl. Werke V, 1895, S. 48ff. Dazu H. Leichtentritt, *Geschichte der Motette*, Leipzig 1908, S. 112f.

[2] Druener, S. 88f., wo auch auf den betonten Zusatz Dilherrs zur Aufführung der Lassoschen Motette „ohne Orgel" hingewiesen wird. Dadurch sollte die „Reinheit des Motettenstils" deutlicher hervortreten.

[3] Ebda., S. 91f.

nung für das Nürnberger Musikfest auch noch durch seine ursprüngliche Bestimmung für eine festliche Gelegenheit, die kirchliche Feier der Krönung einen venezianischen Dogaressa, bekunden mochte[1]. Für die Überführung des venezianischen Stils Gabrielischer Richtung nach Deutschland konnte dann das wohl ähnlich gearbeitete „Incipite" gleicher Stimmenzahl von Hassler zeugen[2].

In besonderem Maße zeigt sich in diesem 15. Programmpunkt, wie das dem Konzert zugrunde liegende Geschichtsbild ganz von jenem Entwicklungs- und Fortschrittsgedanken beherrscht wird, der keine Gleichwertigkeit der Musikstile anerkennt, sondern jeweils den vorangehenden durch den nachfolgenden übertroffen und überwunden sieht, jene Auffassung, die dann der Musikgeschichtsschreibung der Aufklärung, z. B. bei Forkel, ihr eigenes Gepräge geben sollte. So läßt Dilherr keinen Zweifel bestehen, daß die „Music iziger Zeit" im eigentlichen Sinne, die nun also nach der Generation der G. Gabrieli, H. L. Hassler, Erbach und Aichinger anzusetzen wäre, „noch höher gestiegen: Also daß sie von der alten Music weit unterschieden". Als kennzeichnendes Merkmal dieser jüngsten Entwicklung nennt er die affekterregende „oratorische Weise", die von den „Welschen" ausging[3].

---

[1] C. v. Winterfeld, *Johannes Gabrieli und sein Zeitalter*, Berlin 1834, I, S. 179ff.; III, S. 32ff.; Leichtentritt, a.a.O., S. 228. Eine andere Fassung dieses „Jubilate" mit 8 Instrumenten erschien posthum im II. Teil der *Symphoniae sacrae*, 1615. Ein Exemplar dieser Fassung mit eigenhändigen Verbesserungen des älteren Staden besaß Winterfeld (a.a.O., II, S. 123f.).

[2] Es folgt unmittelbar Gabrielis „Jubilate" in einem Nürnberger Druck, den *Reliquiae Sacrorum Concentuum Giovan Gabrielis, Johan-Leoni Hasleri, utriusque praestantissimi Musici . . .*, den Georg Gruber, beider Komponisten Freund, 1615 herausgab. Vgl. Druener, S. 93.

[3] Druener, S. 95f., weist mit besonderem Nachdruck darauf hin, daß Staden diese neue „oratorische Weise" nicht durch Monodien im eigentlichen Sinne, sondern durch mehrstimmige Gesangwerke vertreten sein läßt (durch sein „Teutsches Lied Gehab dich wol, du schnöde Welt" und, wohl auch von ihm, ein achtstimmiges „Ecce quam bonum cum Ripiena"), also mit einem Monteverdis Begriff der „seconda prattica" entsprechenden Kompositionsprinzip, „das sowohl ein- wie mehrstimmigen Werken eignen konnte". Vgl. auch Drueners Vermutung (S. 102f.) über den Charakter des nicht mehr nachzuweisenden fünfstimmigen „Gehab dich wohl" von Staden (eine „durch das Concert-Prinzip erweiterte und außerdem durch den 'Basso continuo' fundierte Liedgestaltung"). Eine schlichte vierstimmige Bearbeitung steht im ersten Teil von Stadens *Seelen-Music* von 1644, auch bei J. Zahn, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, Bd. I, Gütersloh 1889, Nr. 257. Auch für das in der *„Entwerffung"* vorgesehene, für die Aufführung aber nach Dilherrs Bericht durch „Gehab dich wohl" ersetzte „Hör liebe Seel", Text gleichfalls von Dilherr, wird man annehmen können, daß Staden die fünfstimmige Vertonung dem Prinzip der „oratorischen Weise" angepaßt hat. Die vierstimmige Komposition, gleichfalls in der „Seelen-Music", hat weiteste Verbreitung gefunden, wie Zahn, a.a.O., zu Nr. 252 nachweist. Dort auch eine Melodie vom Dichter Dilherr selbst. Übrigens wurde dieses Lied in der Vertonung des Organisten P. Heinlein bei Dilherrs Beerdigung 1669 am Grabe gesungen (Schwarzenberg, a.a.O., S. 37f.).

In diesem Zusammenhang durfte natürlich die zeitgenössische Instrumentalmusik nicht fehlen, die ja auch auf ihre Weise dazu geschaffen war, „die affecten so viel müglich zu moviren". Stücke aus dem Bereich der französischen Lautenmusik, die damals mit ihrem Führer D. Gaultier in Deutschland stärksten Anklang fand, sowie Gambenmusik der Zeit mochten dies erweisen. Und dann wurde noch in besonderer Weise dem Nürnberger Lokalpatriotismus gehuldigt, womit zugleich dargetan werden sollte, wie auch der derzeitige Instrumentenbau mit der ganzen damaligen Musik im Zeichen des Fortschritts stand. Es wurde Hans Haidens Geigenwerk, das einen Gedanken Leonardo da Vincis aufgreifende Bogenklavier, vorgeführt, das allerdings damals schon nicht mehr als „neu-erfunden" im wörtlichen Sinn gelten durfte, da Haiden bereits 1599 seiner Erfindung die endgültige Gestalt gegeben hatte[1]. Er hatte das hier benutzte Instrument der Kirche St. Sebaldi geschenkt, später stand es auf dem Rathaus und wurde u. a. am 25. September 1649 erneut verwandt bei dem wiederum von Staden geleiteten großen Bankettkonzert gelegentlich des Friedensmahls in Anwesenheit des schwedischen Feldmarschalls und späteren Königs Karl Gustav. Hier diente es, vom Sebaldi-Organisten Valentin Dretzel gespielt, neben einer Theorbe einem Chor von 4 Sängern und 8 Gambisten als Generalbaßinstrument[2]. Die besondere Überraschung für die Nürnberger mußte 1643 wohl immer noch darin bestehen, daß es Haiden durch seine den kurzen Klavierton überwindende Erfindung gelungen war, „die Moderation der Stimmen auch ins Clavir zu bringen"[3]. Denn, „obwohl der Text mit Worten sich nicht aussprechen läßt, so kann doch der Instrumentist seinen sensum zu erkennen geben, ob traurige oder fröliche Gedanken in ihme sind, nachdem er das Clavir frech oder lind angreift". So gewannen die Hörer noch eine weitere Vorstellung der neuen, affekterregenden „oratorischen Weise" von einem Klavierinstrument aus, dessen Tongebung sich der Ausdrucksfähigkeit der Singstimme oder des Violenklangs annäherte.

Der „progressus musicae" hatte damit seinen Höhepunkt erreicht, aber noch einmal mußte möglichst eindringlich das Thema „usus-abusus" angeschnitten werden. So hatte es die „Entwerffung" gemeint, als sie die in der 16. Programmnummer zusammengestellten Volksinstrumente („Bäurische Instrumenta") lediglich als Werkzeug eines „schändlichen Mißbrauchs" und der „Unwissenheit" spielen lassen wollte. Bewußt wurde das hier Geplante nachträglich auf den Sinn des Gegensatzes gottesdienstliche und „weltliche irregular-Music" mildernd abgestimmt[4]. Der Geltungsbereich der letzteren war

---

[1] Kinsky, a.a.O., S. 198.

[2] T. Norlind, *Ein Musikfest zu Nürnberg im Jahre 1649*, SIMG VII, 1905, S. 111f.

[3] Praetorius, *Syntagma musicum* II, a.a.O., S. 67ff., z. T. nach eigener Darstellung des Erfinders.

[4] S. o. S. 287, Anm. 7.

eben aus der Musikwirklichkeit der Zeit nicht wegzudenken, vielleicht hatte er sogar mit dem Hinweis auf die angeblich von Jubal erfundene „rauhe Music" „mit Pfeiffen und Geigen" (Punkt 3 des Programms) bereits eine gewisse Beglaubigung aus der Autorität der Schrift gefunden. Aber die Grenze zur kirchlichen Musik mußte scharf gezogen werden. Die hier vorgeführten Instrumente der „weltlichen irregular-Music" sollten jedenfalls zum Gottesdienst nicht gebraucht werden.

Es folgte als Beleg für die „izunder übliche Traur-Music" – im biblischen Teil des Programms gab es bereits eine Trauermusik der Juden – ein vierstimmiges „Erbarm dich mein, o Herre Gott", wohl wieder von Staden, sicher ist jedenfalls Dilherr als Textdichter[1] bezeugt. Auch hier muß die Frage nach der musikalischen Gestaltung auf „oratorische Weise" offenbleiben. Immerhin kann Druener[2] auf eine vielleicht ähnliche vierstimmige Stadensche Trauermusik zur Beerdigung der Freifrau Barbara von Wolffstein aus dem Jahre 1645 hinweisen.

Hiermit schließt sich in der Gesamtkonzeption des Konzerts der Kreis der musikalischen Wirklichkeit, der vom gregorianischen Choral bis zur zeitgenössischen Musik reicht, wird aber zugleich auch stimmungsmäßig das vorbereitet, was nun noch geboten werden soll. Für die Totenerweckung bei der „letzten Zukunfft" wird eine höchst eindrucksvolle Besetzung (Männerstimmen und Posaunen) namhaft gemacht; für die musikalische Ausgestaltung der Gottesanbetung im Himmel und der Höllenszene sind wir dann aber ganz auf Vermutungen angewiesen. So könnte Staden wie die beiden ersten Engelszenen des Programms auch diese letzte als kleines geistliches Konzert vorgeführt haben[3], den Gesang der 24 Ältesten aber als „Concerto per choros", und – wenn diese Vermutung erlaubt ist – zur Schilderung der ewigen Höllenpein sich einer dissonanzendurchsetzten Musik im Stile der madrigalesken Chromatik des 16. Jahrhunderts bedient haben[4].

---

[1] Der Hinweis „mit einem besonderen Text" läßt allerdings eher auf eine Umdichtung des bekannten Kirchenliedtextes schließen (Druener, S. 110).

[2] S. 110f.

[3] Druener, S. 112.

[4] Dem würde die Charakterisierung der Höllenmusik in der Chronik (s. o. S. 288, Anm. 4) als „Vocalmusik im Contrapunkt" nicht widersprechen, wenn man den Begriff „Kontrapunkt" nach damaligem Sprachgebrauch weit genug faßt. Eine chromatische Durchsetzung diatonischer Grundlagen ist Staden nach Ausweis mancher Lieder seiner „Seelen-Music" nicht fremd, wenn es sich um einen Affektgehalt wie „Traurigkeit", „Melancholey", „Leid", „Erschrecken" oder „Widerwertigkeit" handelt (Druener, S. 222f.). Die Chromatik ist für ihn in diesen Fällen eines der Mittel, die Gesetzmäßigkeit des „Contrapunctus simplex" aufzulockern. Es mutet fast wie ein Nachklang dieser offenbar vokalen Darstellung einer Höllenmusik durch Staden an, wenn J. A. Kindermann, der Organist an St. Egidien in Nürnberg, 12 Jahre später in einem zwei Wochen vor seinem Tode an S. von Birken gerichteten Brief ein Bild des vollkommenen Orgelwerks der „Himmlischen Cantorey" entwirft, in der es auch ein Register gibt, „welches nit eher gebraucht wird,

Nach dieser Höllenmusik kann man sich die Wirkung von Stadens 150. Psalm, in dem er den ganzen vokalen und instrumentalen Klangkörper, der den Veranstaltern zur Verfügung stand, noch einmal zusammenfaßte, nicht stark genug vorstellen. Er wurde übrigens beim Nürnberger Festbankett am 25. September 1649 wiederholt, und wenn wir den Aufführungsbericht zweier Sänger lesen, die damals mitwirkten[1], so werden wir verstehen können, welchen Sinn diese vierchörige barocke Klangentfaltung am Schluß des historischen Konzerts von 1643 gehabt haben muß: Hier sollte den Nürnbergern noch einmal bewußt werden, daß der Höhepunkt in der Entwicklung der Musik, daß die „Music iziger Zeit" im Schaffen ihres Mitbürgers S. Th. Staden repräsentativ vertreten war.

Zum Verständnis der nun folgenden „kurzen Erinnerung" Dilherrs an die in der „Sympathia Musica" verborgen liegenden „sonderbahren Geheimnusse" konnte mit Recht[2] auf verwandte Gedanken in A. Kirchers „Musurgia universalis" von 1650 verwiesen werden[3], wo das Verhältnis zwischen Mensch und Musik von Stimmung und Temperament des Menschen aus, d. h. vom Grade seiner Reaktionsfähigkeit aus beleuchtet wird. Fehlt bei ihm die „Sympathia Musica", so ist er nicht „harmonice compositus", oder, wie Dilherr selbst später in seinem „Tugendschatz und Lasterplatz" einmal sagt[4]: „Wer die Music nit liebt, der ist für keinen rechten und wolproportionirten Menschen zu halten."

Der krönende Abschluß der Veranstaltung war nun aber nicht der Stadensche 150. Psalm als eindrucksvolles Beispiel der „Music iziger Zeit". Zuletzt wurde vielmehr der Vers „Musica nostra vale: Coelestis Musica salve" vokal und instrumental geboten. Der Sinn dieses Schlußstücks im Zusammenhang des Ganzen läßt sich vielleicht nicht eindeutig interpretieren. Will man Drueners Darstellung folgen[5], so möchte jener Vers dem Gedanken der vorangehenden „Erinnerung" in einer Weise Ausdruck geben, „welche die besondere Tendenz des 'Actus' zum Schluß noch einmal lapidar ausprägt. Um der 'Musica nostra' willen war der 'Actus' im tiefsten Grunde veranstaltet. Der eigenen, der modernen Musik galt das 'Vale'; ihr wünscht man Gedeihen. Darüber

---

als bis am Jüngsten Gericht, nämlich der Tremulant, welchen Christus der Herr allen gottlosen Verächtern seines heiligen Wortes und seiner heiligen Sacramenten mit Angst und erbebendem Zittern wird dermaleinst hören lassen, und sie in alle Ewigkeit vor solcher himmlischen, süßen und lieblichen Harmony zu allen dissonierenden Teufeln (als Feinden der Music) ewig verstoßen, und hingegen alles höllische Zeter- und Mordgeschrei mit höchstem Mißfallen anhören, ja ewig selbst mit einstimmen müssen" (H. H. Eggebrecht, *Zwei Nürnberger Orgel-Allegorien des 17. Jahrhunderts*, Musik und Kirche, XXVII, 1957, S. 172).

[1] S. o. S. 297, Anm. 2.

[2] Druener, S. 117f.

[3] „De Sympathia & antipathia sonorum ratione", Liber IX, Cap. 5.

[4] A.a.O., III, S. 277.

[5] S. 118.

aber durfte die Würde der ‚Coelestis Musica' nicht übersehen werden. So prägt der Schlußvers klar den wirklichen Sinn und das letzte Ziel des ‚Actus' aus: die Musik als eine *ars coelestis* zu erweisen und die ‚Musica nostra' als deren höchste Ausprägung."

Aber vielleicht läßt sich dieser Schlußvers auch noch anders deuten, und damit könnte die ihm kurz vorausgehende letzte Engelsmusik (Punkt 19) noch einen besonderen Sinn erhalten. Muß man sie auch wie die früheren Darbietungen dieser Art (Punkt 1, 2, 11) eine imaginäre Musik nennen, so hat sie doch auf ihre Weise einen eigenen geschichtlichen Hintergrund und ist nicht einer individuellen Phantasievorstellung entsprungen. Es mag sich hier vielmehr um ein überindividuelles Vermächtnis früheren Musikdenkens an eine spätere Zeit handeln. Engelsmusik und Engelskonzert galten immer als ein Symbol jener Musica coelestis, die als eine Angleichung der vom Mittelalter übernommenen spätantiken Lehre von der Sphärenharmonie an den Geist des Christentums aufzufassen ist. Innerhalb der verschiedenen Seinsordnungen der Musik nach der Vorstellung mittelalterlicher Theoretiker, wie etwa der des Jacobus von Lüttich in seinem „Speculum musicae"[1], behauptet diese Musica coelestis oder divina stets den höchsten Rang; von ihr, die nur spekulativem Denken zugänglich ist, sind alle möglichen Arten von Musik erst abhängig. Die ihr zugeordneten Musiker sind dann die Engel, Heiligen und Seligen. So mag sich vom musizierten Schlußvers der Nürnberger Veranstaltung vielleicht eine Gedankenverbindung zu ihren Engelsszenen, insbesondere zu der letzten hin ergeben im Sinne jener hier weit über das Mittelalter hinauswirkenden alten Symbolik, wie sie ja auch mit Raffaels Darstellung der heiligen Cäcilia im Bilde gefaßt wird[2]: Cäcilia zerschlägt die Instrumente, die Werkzeuge der „Musica nostra" waren, nimmt von ihr Abschied und wendet den Blick zu der ihr übergeordneten „Musica coelestis". Man wird sich wohl vorstellen können, daß Dilherr als erfahrener Theologe mit solchen Gedankengängen vertraut gewesen sein könnte.

Indessen braucht man gar nicht soweit zurückzugreifen, wenn man in jenem Schlußvers nicht den Gedanken verkörpert sehen will, die „Musica nostra" solle hier als höchste Ausprägung der „Musica coelestis" gewürdigt werden. Sollte man aus der Verabschiedung („vale") der „Musica nostra" nicht auch ihre Abwertung gegenüber der unbedingt höher einzuschätzenden „Musica coelestis" heraushören können entsprechend dem Sinn von Raffaels Darstellung der heiligen Cäcilia? Dabei ist nicht nur an die lediglich spekulativem Denken zugängliche „Musica coelestis" mittelalterlicher Vorstellungen zu denken, sondern auch an jene Gedankenwelt des protestantischen 17. Jahr-

---

[1] W. Grossmann, *Die einleitenden Kapitel des Speculum musica,* Leipzig 1924; neuerdings die begonnene Ausgabe: *Jacobi Leodiensis Speculum musicae liber primus,* ed. R. Bragard, Rom 1955 (Corpus Scriptorum de Musica III).

[2] W. Gurlitt, *Die Musik in Raffaels Heiliger Cäcilia,* Pjb 1932, S. 94.

hunderts, in der das Bild von der „Himmlischen Cantorey" lebendig war: die Auffassung der irdischen Musik nur als „vergängliches und unvollkommenes Abbild" ,als „Hülse", „Schatten", „Figura" oder „Vorgeschmack" der himmlischen Musik[1].

Bestärkt wird man in dieser Interpretation des Schlußverses aus dem Nürnberger Konzert durch einen jüngst von H. H. Eggebrecht[2] bekanntgemachten Kupferstich, dessen Entwurf (wohl nicht die künstlerische Ausführung) nachweislich von S. Th. Staden stammt[3]. Er hat folgende Überschrift:

„Poetische Vorstellung der irdischen und himmlischen Musik. Von dem weltberühmten Musico, Herrn Sigismundo Theophilo Staden etc., kurz vor seinem sanften und seligen Abschied aus diesem zeitlichen in das ewige Leben[4], in einem Kupferbild entworfen. Nunmehr poetisch beschrieben und zu Lob der Edlen Musik in ein Lied gebracht, im Jahre des Heils 1658."

Die „Poetische Beschreibung" des Kupferstichs besteht in einem Gedicht, „Der himmlischen und jrdischen Musik-Lob", in 48 vierzeiligen Strophen von einem ungenannten Verfasser. Die einzelnen Strophen sind numeriert und verweisen damit auf die den jeweiligen Teilen der bildlichen Darstellung beigefügten Ziffern. Auf sie verweist in derselben Art eine beigegebene „Erklärung dieses Kupferstichs", der in der Reihenfolge seiner Stücke vom Himmel ausgeht[5] und zum Jüngsten Gericht im Himmel zurückführt. Gerade diese „Erklärung" wirkt in mehreren Punkten wie eine Reminiszenz Stadens an die einstige Beschreibung seines Nürnberger Konzerts in der „Entwerffung". Man vergleiche etwa:

„Numero 1. wird gezeiget, wie die Cherubim und Seraphim Gott je und allezeit gelobet (Job. 38/7) . . ." (hierzu Programmpunkt 1 mit Hinweis auf dieselbe Bibelstelle). „2. Wie der erste Mensch, Adam, Gott dem Herrn in dem Paradies . . . einen Lobpsalm gesungen" (hierzu Punkt 2 des Programms). „7. Wie König David sich oftmals in seiner Einsamkeit und größten Nöten mit seiner Harfen erquicket" (Punkt 6). „Wie die Musik . . . 13. zu Auffrischung der Krieger angewendet werde" (Punkt 10). „14. Wie durch den Englischen Posaunenschall die Toten werden auferwecket werden" (Punkt 18).

---

[1] Belege bei Eggebrecht, a.a.O., S. 173.

[2] Ebenda, S. 179ff. mit 2 Abbildungen.

[3] Exemplar: Stadtbibl. Nürnberg, Nor. k. 6494.

[4] Wie in J. E. Kindermanns Brief (s. o. S. 298, Anm. 4) erscheint auch Stadens Sehnsucht nach der „Musica coelestis" von Todesahnungen begleitet.

[5] Unter den poetischen Erläuterungen zum ersten Teilbild (Gesang der Engel im Himmel) begegnet ein für die Gesamtkonzeption des Kupferstichs als Kommentar zum Schlußvers des Konzerts von 1643 ganz besonders bezeichnende Strophe:

„Ach wie entzückbar muß der Himmelston erklingen,
da uns entgeistert so auch nur ein Menschlichs Singen;
das doch nur Stückwerk ist! o Musik, Lebenszier!
im Himmel wohnest du: dein Schatten nur ist hier."

Übrigens mag es auffallen, wie die Veranstalter des Nürnberger Actus sich zuletzt, vielleicht „des trockenen Tones" mancher vorangegangener Belehrungen ihres Programms satt, im Ausspielen rein musikalischer Wirkungen aus dem Gegensätzlichen heraus (nach der Totenerweckung die Engelszene im Himmel und nach ihr ebenso unvermittelt das „erbärmliche Cetergeschrei der Verdammten") gar nicht genug tun konnten. Nicht weniger als von der Anbetung der Engel mögen sich die Teilnehmer von der apokalyptischen Vorstellung von den 24 Alten angesprochen gefühlt haben[1], die ja von G. Schünemann für die Musikinstrumentenkunde ikonographisch erschlossen worden ist[2]. Übrigens findet sich auf bildlichen Darstellungen dieser Szene aus der Offenbarung mehrfach jene Mandola, mit der Staden den Gesang der Engel bei der Hochzeit im Paradies begleiten läßt.

Die Nürnberger mochten wohl empfunden haben, daß ihnen mit dem Konzert vom 31. Mai 1643 etwas Außergewöhnliches geboten worden war. Die Veranstalter hatten sich eine Aufgabe gestellt, deren Aufwand zu gegebener Zeit eine Wiederholung rechtfertigen konnte. Eine willkommene Gelegenheit boten die Feiern zur Beendigung des Dreißigjährigen Krieges[3]. Darüber berichtet G. A. Will[4]: „Beym Friedesfest 1650 wurde diese Handlung wiederholet und erst bemeldete Entwerfung wieder in 4^0 gedruckt." Es hat sich ein Exemplar dieses späteren Drucks mit folgendem Titelblatt gefunden[5]:

Entwerfung / des / Anfangs / Fortgangs / Aenderungen / Brauchs und Miß- / brauchs / der Edlen / Music: / So dem / guetigen GOTT / zu demuetigen Ehren / und Danckschuldigem / Andencken / dess widererlangten sehnlicherwuenschten / Friedes / in Gegenwart / Hoechst- und Hochansehnlicher allhier versam- / leter Fuerstlicher / Graeflicher / Herrn-Adels- / und anderer Stands-Personen / Von Sigmund-Theophilo Staden verfertiget / und mit einer Lateinischen Oration erklaeret worden / durch / Johann Michael Dilherrn / Predigern / und Professorn. / In Nürnberg den Julii / 1650.

Das Titelblatt weist zwischen „den" und „Julii" eine leere Stelle auf. So läßt sich der genaue Tag und die besondere Gelegenheit, zu der die Veranstaltung des Jahres 1643 wiederholt wurde, nicht mehr ermitteln. Die Gestaltung

---

[1] Apokalypse 4; 4 und 5; 8: „Und um den Stuhl [Gottes] waren ... vier und zwanzig Älteste mit weißen Kleidern angetan, und hatten auf ihren Häuptern güldene Kronen." Und das Lamm „nahm das Buch aus der rechten Hand dessen, der auf dem Stuhle saß. Und da es das Buch nahm, da fielen die vier Tiere und die vier und zwanzig Ältesten vor das Lamm, und hatten ein jeglicher Harfen und güldene Schalen voll Räucherwerks ... Und sangen ein neues Lied".

[2] *Die Musikinstrumente der 24 Alten,* AfMf I, 1936, S. 42f.

[3] Das Bankettkonzert von 1649 auf dem Nürnberger Rathaus unter Stadens Leitung (s. o. S. 299) wiederholte nur dessen Vertonung des 150. Psalms und hat sonst nichts mit dem Programm des Konzerts von 1643 zu tun.

[4] A.a.O., III, S. 760f.

[5] London, Brit. Mus., BM, 4371b 45 (2), 4b11, 4^0. Für diesen freundlichen Hinweis sei abermals Herrn Harold Samuel gedankt.

des Impressums mit seiner Lücke schließt sogar mehrere Wiederholungen im Verlauf des Juli 1650 nicht aus. An Gelegenheiten dazu fehlte es bei den zahlreichen Nürnberger Feiern anläßlich des Friedensschlusses im Jahre 1650 keineswegs, es kommen in den zeitgenössischen Berichten der Chroniken auch einige Hinweise auf Mitwirkung von Musikanten bei den Festlichkeiten vor, doch werden die Ermittlungen für eine Datierung der Wiederholung des historischen Konzerts noch dadurch erschwert, daß die Quellen für einzelne Feste abweichende Daten gebrauchen. Immerhin spricht das Titelblatt der neugedruckten „Entwerffung" eindeutig für den Juli des Jahres 1650.

Dieses Nürnberger Konzert, nach Plan und Ausführung zwischen geschichtlichen Tatbeständen und nachschaffender Phantasie der Veranstalter sich bewegend, blieb vorläufig wohl das einzige seiner Art. Es war ein erster und einmaliger Versuch, einer im wesentlichen aus der Gegenwart lebenden Musikübung vom Erbe der Vergangenheit aus eine neue Aufgabe zu stellen, aber derartigen Versuchen mußten von vornherein gewisse Grenzen für die Reichweite ihrer Wirkung gesetzt sein, wenn wie hier der Konzertgedanke in ein System theologischer Spekulation verklammert war, die, von apokalyptischen Stimmungen begleitet, zuletzt doch wohl nur das Idealbild einer „Musica coelestis" anerkannt hätte. Innerhalb solcher Grenzen konnte eine Wiederbelebung alter Musik, mochte diese sich auch schon mehr als bisher vom Gegenwartsbewußtsein abzuspalten beginnen, sich doch wohl kaum freier entfalten, erst recht aber nicht Selbstzweck werden.

Zur Stilistik von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein

von

GÜNTER HAUSSWALD

Wesen und Wert von Johann Sebastian Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein (BWV 1001–1006) sind bis zur Stunde noch keineswegs genügend erhellt. Weder ihre Entstehungsgeschichte noch ihre Stellung in der Köthener Periode noch ihre Bedeutung für das Gesamtschaffen konnte bisher eine zwingende Darstellung erfahren, erst recht nicht ihre Kraft der Ausstrahlung über die Jahrhunderte. Man wird daher mit gutem Grund eine Korrektur einer solchen Einstellung erwarten dürfen. Zwar hat sich die Bach-Forschung mit der Werkgruppe beschäftigt, wie dies in den großen grundlegenden Biographien und Gesamtdarstellungen Bachs zum Ausdruck kommt; aber die Ergebnisse bleiben doch mehr oder minder, dem jeweiligen Gesamtzweck des Buches entsprechend, eingegliedert in allgemein gültige Gesetzlichkeit. Erst recht ist die peripherische Literatur, soweit sie sich mit dem Violinspiel auseinandersetzt, auf eine knappe Würdigung beschränkt, die zwar grundsätzlich dem Werkstil gerecht wird, aber selten Einzelheiten gibt. Hinzu kommt, daß erst in den letzten Jahrzehnten eine vertiefte Beschäftigung mit diesen Werken nachzuweisen ist, die vor allem durch Andreas Moser[1] eingeleitet wurde. Schon früher hatte C. Witting[2] als aufmerksamer Beobachter in einem Aufsatz mit Erläuterungen zur Ausgabe von Ferdinand David auf diese Werkgruppe aufmerksam gemacht. Von englischer Seite liegt ein Beitrag von Henry Joachim[3] vor, der auch die Interpretationsfragen anschneidet, wie sie dann von Rolf Schroeder[4] und Albert Schweitzer[5] weiter

---

[1] *Zu Joh. Seb. Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein,* Bjb 1920, S. 30 ff.

[2] *Joh. Seb. Bachs Sonaten für die Violine,* Neue Musik-Zeitung, 27. Jg., 1906, S. 365 ff.

[3] *Bachs Solosonaten für Violine und der moderne Geiger,* Schweizerische Musikzeitung, 72. Jg., 1932, Nr. 5 (übersetzt aus: Musical Times, 1932).

[4] *Bachs Soloviolinsonaten original,* Deutsche Musikkultur I, 1936/37, S. 178 f.

[5] *Der für Bachs Werke für Violine solo erforderliche Geigenbogen,* Bach-Gedenkschrift 1950, hg. von K. Matthaei, Zürich (1950).

erörtert werden, wobei die Frage des gewölbten Geigenbogens eine wesentliche Rolle spielt. Abgesehen von den Analysen, wie sie Alfred Heuß [1], W. Voigt [2] und Walther Vetter [3] geben, sind keine grundsätzlichen Darstellungen zu verzeichnen. Lediglich die Chaconne weist eine Spezialliteratur auf, mit der sich Arthur Hartmann [4], Reinhard Oppel [5] und Georg Kulenkampff [6] befaßt haben. In jüngster Zeit berührt Heinrich Besseler den gesamten Fragenkomplex innerhalb seiner Erörterungen zur Chronologie der Brandenburgischen Konzerte [7].

Erstaunlich bleibt dabei die Tatsache, welche kontinuierliche Wandlung im Laufe der Jahrzehnte die Beurteilung der Sonaten und Partiten erfahren hat. Bekanntlich sind sie zu Bachs Lebzeiten nicht gedruckt worden; sie bleiben aber keineswegs auf eine enge Gruppe von Liebhabern beschränkt. Dagegen sprechen zahlreiche Abschriften, die für eine weite Verbreitung unter hervorragenden Könnern sprechen. Um so mehr scheinen die Werke nach Bachs Tode der Vergessenheit anheimgefallen zu sein, denn erst 1798 erscheint der erste Teildruck, und zwar eine Fuge aus der Sonate C-dur. Sie findet sich in einer Violinschule mit dem Titel „L'art du violon", einer grundlegenden Beispielsammlung des französischen Geigers Jean Baptiste Cartier [8]. die für den Geschmack der damaligen Zeit aufschlußreich ist. Sie enthält Auszüge aus bedeutenden Violinwerken des 18. Jahrhunderts, vielfach nach Amsterdamer, Londoner und Pariser Drucken. Darüber hinaus vermittelt sie einen europäischen Querschnitt durch die zeitgenössische Produktion. Wenn sich unter den Werken für Violine allein Bachs Fuge nach einem Manuskript des französischen Geigers Pierre Gaviniés findet, dürfte die isolierte Stellung dieser Komposition zum Ausdruck kommen. Man empfand offensichtlich das Außergewöhnliche dieses Stückes und rechnete es bezeichnenderweise aus französischer Perspektive zu den großen Zeugnissen geigerischer Kunst. Die Bedeutung dieses frühen Erstdruckes wurde erst durch eine Veröffentlichung des Gesamtzyklus erschüttert, der um 1802 mit dem italienischen Titel „Tre Sonate per il Violino solo senza Baßo" bei Simrock in Bonn [9] erschien. Der stark fehlerhafte Druck fand rasche Verbreitung; doch erst 1843 erschien die erste praktische Ausgabe von Ferdinand David in Leipzig bei Kistner und Siegel, der nun Zug um Zug weitere Drucke folgten, welche die steigende Wertschätzung spiegeln. Immer aber hatte bis zu David die Auffassung im

---

[1] Im Bach-Festbuch 1911, 1914, 1923, 1929, 1930, 1931.
[2] Im Bach-Festbuch 1910.
[3] Im Bach-Festbuch 1938.
[4] *Die „Ciacona" von Bach,* Allg. Musikzeitung, 1905, S. 397 ff.
[5] *Das Thema der Violinchaconne und seine Verwandten,* Bjb 1918, S. 97 ff.
[6] *Bachs Chaconne für Violine allein,* Schweizerische Musikzeitung, 1949, S. 457 ff.
[7] Kritischer Bericht zur Neuen Bach-Ausgabe VII, 2, S. 23, Kassel 1956.
[8] Exempl. u. a. in BB und B Dresden.
[9] Exempl. in BB.

Vordergrunde gestanden, daß Bachs Werke vorwiegend zum Studium bestimmt seien, daß ihnen also ein rein pädagogischer Zweck innewohne. Diese Anschauung, verbunden mit der eminenten technischen Schwierigkeit in der Ausführung, hemmte vielfach die Urteilsbildung, die sich bis dahin kaum über die gesteckten Grenzen hinauswagte und noch keineswegs zur geistigen Substanz und Erkenntnis vorstieß. Erst durch Joseph Joachim wurde für die Praxis der Bann gebrochen, der in seinen Aufführungen das konzertante Element den überraschten Hörern bewußt werden ließ. Grundlegendes zur wissenschaftlich geistigen Erkenntnis dieser barocken Musizierform hat Ernst Kurth [1] beigetragen, der an ihnen den substantiellen Gehalt Bachschen Stils demonstrierte. Welche Vorurteile und falschen Voraussetzungen dabei zu überwinden waren, zeigt insonderheit das Verhältnis des 19. Jahrhunderts zu Bachs Sonaten und Partiten. Musiker wie Robert Schumann und Felix Mendelssohn-Bartholdy hatten aus dem Aspekt ihrer Zeit heraus den Werken für Violine allein oder zumindest der Chaconne eine Klavierbegleitung hinzugefügt, die zwar viele wertvolle personalstilistische Eigenzüge spiegelt, aber doch letztlich aus einer Verkennung der geistigen Gesamtsituation erwachsen war. Die früheste Fassung für Violine mit Klavier stammt von Friedrich Wilhelm Ressel; sie erschien 1845 in Berlin. Es folgte 1847 Mendelssohns Chaconnefassung und 1854 Schumann mit dem Gesamtzyklus. Aus diesem Aspekt erklären sich weitere Bearbeitungen und Übertragungen, aber auch Auswüchse bei modernen Ausgaben. Erst das 20. Jahrhundert mit seinem gesamtgeistigen Umbruch und seiner Neubewertung älterer Musik hat hier Wandel geschaffen. Aber noch immer gilt der Satz von Ernst Kurth [2]: „Bachs Sonaten und Suiten für Violine und für Cello allein sind Kunstwerke, deren Zeit erst kommt; von seinen Schöpfungen blieben vielleicht keine mehr durch viele Jahrzehnte so unbeachtet und unterschätzt, und erst die jüngste Zeit mit ihrem lebhaften Suchen nach neuen und verlorengegangenen Werten beginnt voll Staunen diesen seltsam genialen Stücken neue, wachsende Aufmerksamkeit zuzuwenden."

Es gehört zu den Merkwürdigkeiten in der Bachforschung, daß bis in die jüngste Zeit über die Quellen, ihren Wert und Charakter keinerlei eindeutige Klarheit erzielt werden konnte. Hier wird die im Entstehen begriffene Neue Bach-Ausgabe eingreifen. Bisher galten nicht weniger als drei Hss. als Autographe, im einzelnen mehr oder minder bestritten. In Wirklichkeit besitzen wir aber nur eine einzige Eigenschrift von Bach, die als eine hervorragende Reinschrift zu bezeichnen ist. Sie trägt den Titel [3] „Sei Solo. / â/Violino / senza / Baßo / accompagnato. / Libro Primo. / da / Joh: Seb: Bach. / ao. 1720".

---

[1] *Grundlagen des linearen Kontrapunkts,* [3]Berlin 1922.

[2] *Johann Sebastian Bach, Sechs Sonaten und sechs Suiten für Violine und Violoncello solo,* Vorwort, München 1921.

[3] BB, Signatur Mus. ms. Bach P 967.

Sie stammt aus dem Besitz von Louisa Bach, Bückeburg, und geht demnach unmittelbar auf die engere Bach-Überlieferung zurück. Die Hs. kam über die Witwe von Wilhelm Rust 1917 an die damalige Königliche Bibliothek in Berlin. Eine zweite Hs., die bisher gleichfalls als Autograph galt, stellt ohne Zweifel eine Abschrift von Anna Magdalena Bach[1] dar. Insbesondere haben die schriftkundlichen Forschungen Georg von Dadelsens[2], der erstmals die Schriftzüge der zweiten Gattin Johann Sebastian Bachs eindeutig festlegen konnte, gezeigt, daß die vermutete Abschrift durch Anna Magdalena sich als echt erwies, gestützt auch durch den Zusatz „Ecrite par Madame Bachen / son Epouse". Das Schriftbild deckt sich mit den bislang ebenfalls irrtümlich als Autograph gewerteten sechs Suiten für Violoncello (BWV 1007–1012). Eine dritte Hs.[3], in der älteren Bach-Literatur ebenfalls für BWV 1001–1005 als Autograph gehalten, erwies sich eindeutig als die Abschrift eines unbekannten Kopisten. Noch Georg Poelchau hielt sie für eine Eigenschrift Bachs und brachte dies in einer Bemerkung zum Ausdruck, die das merkwürdige Schicksal dieser Hs. kennzeichnet: „Dieses von Joh. Seb. Bach eigenhändig geschriebene / treffliche Werck, fand ich unter altem, für den Butterladen / bestimmten Papier, in dem Nachlasse des Clavierspielers Palschau / zu St: Petersburg 1814." Ob Palschau selbst der Schreiber gewesen ist, konnte noch nicht geklärt werden. Allerdings würde diese Annahme nur für BWV 1001 bis 1005 zutreffen können, da BWV 1006 in bezug auf das Schriftbild eindeutig aus späterer Zeit stammt. Weitere Abschriften, darunter auch solche einzelner Werke, lassen sich bis in das 19. Jahrhundert verfolgen.

Entstehungsgeschichtlich gehören Bachs Sonaten und Partiten für Violine allein zusammen mit den Suiten für Violoncello allein in die Köthener Schaffensperiode[4], belegt durch die Angabe auf dem Autograph der Violinwerke: „ao. 1720". Ergänzt wird dieser Kreis durch die Sonate für Flöte allein (BWV 1013). Bach scheint sich in dieser Zeit besonders mit einer Werkgruppe in Solissimobesetzung beschäftigt zu haben. Sie hebt sich aus dem in dieser Zeit ohnehin reichen instrumentalen Schaffen bedeutsam heraus. Sie dürfte in ihrer historischen Stellung als notwendige und wesenhafte Aussage in seinem Schaffensprozeß zu werten sein. Die Gattung von Werken für ein Instrument allein bedeutet für die damalige Zeit durchaus keine Seltenheit, sondern entspricht barockem Brauch. Erinnert sei nur an gleichartige Werke von Georg Philipp Telemann[5], der mit umfangreicher Kammermusik ohne

[1] BB, Signatur Mus. ms. Bach P 268.

[2] *Bemerkungen zur Handschrift Johann Sebastian Bachs, seiner Familie und seines Kreises,* Tübinger Bach-Studien Heft 1, hg. von W. Gerstenberg, Trossingen 1957.

[3] BB, Signatur Mus. ms. Bach P 267.

[4] H. Besseler (a. a. O., S. 25) stellt mit Recht die Violoncellosuiten zeitlich vor die Violinwerke.

[5] G. Ph. Telemann, *Zwölf Phantasien für Querflöte, Zwölf Phantasien für Violine,* hg. von G. Hausswald, Musikalische Werke Bd. VI: Kammermusik ohne Generalbaß, Kassel 1955.

Generalbaß für Violine oder Flöten älteren Vorbildern folgt, ferner an Heinrich Franz Biber oder Johann Paul Westhoff. Von italienischer Seite wäre auf den Kreis von Antonio Montanari, Niccola Matteis, Angelo Ragazzi, Francesco Geminiani, Pietro Nardini und Pietro Locatelli hinzuweisen, der deutscherseits noch durch Johann Georg Pisendel ergänzt wird. Man sieht, wie Riemanns summarische Bezeichnung dieser Zeit als „Generalbaßepoche" doch mehr oder minder erschüttert wird; denn es gehört zum Wesen dieser Sätze für ein Instrument, daß sie auch ohne die Stütze des Generalbasses barocken Stil ausprägen. Zu welcher Einmaligkeit in der Konzeption Bach dabei vorgedrungen ist, mag eine stilistische Betrachtung zeigen:

Die Sonaten und Partiten weisen als Zyklus eine einheitliche Grundkonzeption auf. Sonata I, II, III stellen viersätzige Kirchensonaten mit langsamem Einleitungssatz, rascher Fuge, langsamem Zwischensatz und raschem Schlußsatz dar:

Satz	1.	2.	3.	4.
Sonata I:	Adagio	Fuga	Siciliano	Presto
Sonata II:	Grave	Fuga	Andante	Allegro
Sonata III:	Adagio	Fuga	Largo	Allegro assai

Die Partiten I, II, III zeigen folgenden Bauplan:

Satz	1.	2.	3.	4.	5.	6.
Partita I:	Allemande	Corrente	Sarabande	Bourrée	—	—
	Double	Double	Double	Double		
Partita II:	Allemande	Corrente	Sarabande	Gigue	Chaconne	—
Partita III:	Preludio	Loure	Gavottè en Rondeau	Menuet I Menuet II	Bourrée	Gigue

Es ist zunächst die Frage zu erörtern, ob Bach überhaupt die Folge von Haus aus als Zyklus angelegt hat oder nicht. Die Überlieferung der Sekundärquellen scheint dagegen zu sprechen; denn wir begegnen zahlreichen Abweichungen in der Reihenfolge, anderen zusammenfassenden Überschriften und einer ausgesprochenen Verbreitung als Einzelstück. Das Autograph macht jedoch deutlich, daß Bach zweifelsohne einen zyklischen Gedanken zum Ausdruck bringen wollte; denn die Eigenschrift zeigt eine kontinuierliche Folge der Werke derart, daß auf jede Sonate eine Partita folgt. Diese Regelmäßigkeit der Ordnung entspricht Bachs Willen zum organischen Zyklus, der nicht nur durch die Sechszahl gegeben ist, sondern auch seine Dynamik durch den Kontrast von Sonate und Partita empfängt. Im Wechsel der zwei wesensverschiedenen Gattungen wird bei Bach jenes Prinzip logischer Ordnung kenntlich, das so ganz seinem Wesen entspricht. Der zyklische Gedanke fin-

det seine Spiegelung in den Sechs Suiten für Violoncello (BWV 1007–1012), in den Sechs Brandenburgischen Konzerten (BWV 1046–1051), wohl auch in den Sechs Sonaten für Violine mit obligatem Cembalo (BWV 1014–1019).

Die Geschlossenheit der Sonatengruppe wird durch die stets gleichbleibende Viersatzzahl betont. Einem langsamen Eröffnungssatz folgt regelmäßig eine Fuge, der sich ein liedhafter Satz anschließt, dem ein rascher Finalsatz folgt. Der Begriff des Finalsatzes ist dabei nicht im Sinne einer „Aufgipfelung" zu verstehen, sondern besitzt lediglich nur Schlußkraft durch seine Stellung. Im übrigen ist er den anderen Sätzen völlig gleichwertig. Der Charakter der italienischen Sonata da chiesa tritt überall zutage. Handelt es sich demnach einerseits um eine stete Beibehaltung des italienischen Vorbildes, so bietet doch andererseits das Nacheinander eine reiche Fülle von beharrenden Gegensätzen. Der Eröffnungssatz zeigt Praeambulum-Charakter, wie er in der deutschen Orgelmusik tokkatenhaften Gepräges mit der Neigung zu irrationalem Linienspiel heimisch ist. Der zweite Satz ist als eine Fuge gearbeitet und erinnert ebenfalls an ältere deutsche Orgel- oder Klavierkunst. Die Zusammengehörigkeit beider Sätze wird vielfach in der Quelle durch dünne Schlußstriche oder Wendevorschriften „volti subito" im Sinne eines Attacca-Charakters eines zweigliedrigen Gebildes betont. Der dritte Satz trägt ein mehr oder minder charakterisierendes Gepräge, verdeutlicht durch die Tempovorschriften Siciliano, Andante oder Largo. Er schlägt die Brücke zum Finalsatz, bei dem die Reminiszenz an tänzerische Impulse, etwa im Sinne einer Gigue, vielfach noch deutlich wird. Auch diese beiden Sätze treten damit in inneren Zusammenhang, so daß der Gesamtablauf zwar bei allen drei Sonaten die gleiche innere und äußere Formstruktur aufweist, in sich selbst aber paarig gekoppelt erscheint, wobei die von Haus aus gegebene Gleichwertigkeit der Sätze durch eine divergierende Innenarchitektur kontrastiert wird.

Die Partiten folgen ebenfalls einer sowohl statischen wie dynamischen Anlage. Gekoppelt sind stets in gleichwertiger Reihung Tanzsätze, die nach altem Suitenprinzip dem Gesetz der Vielzahl folgen. Aufschlußreich, wie Bach eine Steigerung in der inneren Form dadurch erzielt, daß die erste Partita, unter Ausschaltung der Doubles, vier Sätze aufweist. Sie bringt, wenn man so sagen darf, die normalisierte Satzfolge mit Allemande, Corrente, Sarabande, und nur die erwartete Gigue wird durch eine Bourrée ersetzt. Die zweite Partita steigert die Satzzahl auf fünf und führt nach dem Normalablauf der vier Suitensätze mit Allemande, Corrente, Sarabande und Gigue zu einer raummäßigen Erweiterung durch die Chaconne. Die dritte Partita endlich umfaßt sechs Sätze. Sie erscheint damit am meisten gegliedert, verzichtet auf die Normalfolge der Sätze und gewinnt durch die Reihung von Preludio, Loure, Gavotte en Rondeau, Menuet, Bourrée und Gigue dem Suitenprinzip insofern einen neuen Gesichtspunkt ab, als sie durch die Eigenwilligkeit der Sätze,

durch ihre ganz bewußt ausgesuchte Typik als eine farbige Folge wirkt. Hierbei treten Menuet I und Menuet II auf, wobei dieses mehr die Rolle eines Trios übernimmt, so daß die Sechszahl im Gesamtablauf ohne weiteres gegeben ist. Ähnliches gilt von den Doubles der ersten Partita, denen nicht eigenständiger Satzwert zukommt, sondern die vielmehr als erneute Spiegelung des Kernsatzes in veränderter Gestalt aufgefaßt werden müssen. Daß Bach hierbei für die Vielzahl der Erscheinungsformen vorwiegend die französische Satzbezeichnung anwendet und nur ein einziges Mal in der dritten Partita auf den italienischen Ausdruck Preludio zurückgreift, mag zeigen, wo die geistigen Anregungen zu diesem Zyklus zu suchen sind. Es bestätigt sich bei den drei Partiten ein Gesetz der kontinuierlichen, innerlich gleichwertigen Steigerung von vier über fünf zu sechs Sätzen, wobei die an französisch-italienischen Vorbildern geschulte Innenarchitektur höchste Mannigfaltigkeit im Kontrast aufweist, so daß von einer gegliederten Ganzheit gesprochen werden muß.

Die beobachteten statischen und dynamischen Verhältnisse werden intensiviert und in ihrer Wirkung verdichtet, weil Sonatengruppe und Partitengruppe in durchbrochenem Wechsel aufeinanderfolgen. So weisen die Sonaten folgende tonartliche Anordnung auf: g-moll, a-moll, C-dur. Dabei zeigt die erste Sonate in Notation und Stil den Charakter einer ursprünglich dorisch empfundenen Musik, die lediglich transponiert wurde und in der Tonart des Sicilianos eine lydische Ausweichung erfährt. Die zweite Sonate prägt ausgesprochen äolischen Charakter aus, die dritte steht in reinem Dur. Deutlich wird, wie sich in der Folge ein Abbau der kirchentonartlichen Beziehungen zugunsten eines reinen Dur-Moll-Prinzips vollzieht. Die Partiten dagegen bewahren nach altem Brauch ihre stets gleichbleibende Tonart. Im Satzstil wird die Kontrastierung noch weiter durchgeführt. Die ersten Sonatensätze betonen einen improvisatorischen, der Fantasie nahestehenden melodischen Stil, der durch mehrstimmige Akkorde gegliedert und akzentuiert wird, wobei auch innerhalb der drei Sonaten eine Entwicklung spürbar ist, die auf Abbau des irrationalen Linienspiels zugunsten eines konzertanten Gepräges gerichtet ist. Grundelement der Gestaltung bleibt aber in allen Fällen die akkordische Schichtung der Stimmen. Die Fugen dagegen geben in allen drei Fällen echte Polyphonie. Die langsamen Innensätze leben von begleiteter Oberstimmenmelodik und bieten im Vergleich mit den Kopfsätzen das Beispiel eines Abbaues der Stimmigkeit. Im ersten Fall wölbt sich über melodischer Unterstimme eine Terzengruppe; im zweiten Fall breitet sich eine einstimmige Linie über einem statischen Baß aus; im dritten Fall besitzt die Unterstimme nur noch Stützfunktion, während sich sonst die kolorierte Oberstimme frei zu enfalten vermag. Die Finalsätze aber entsprechen mit ihrer gleichbleibenden Struktur den fugischen Sätzen, nur sind sie völlig homophon gehalten, und ihr Charakteristikum besteht in der einstimmigen Linie. Das sind gewiß

sehr differenzierte Zusammenhänge, die aber den zyklischen Charakter der Gesamtfolge bedeutsam unterstreichen.

Die Partitensätze sind von Haus aus auf Vielfalt des Ausdrucks gerichtet. In der ersten Partita werden durch die Doubles wirksame Kontraste erzielt, die entweder durch Reduzierung der Stimmigkeit, durch Dublizierung der rhythmischen Werte oder durch figurative Auflösung der Akkordsubstanz gewonnen werden. In der zweiten Partita wird die zyklische Spannung durch die weiträumig angelegte Chaconne gewährleistet, welche die vorhergehenden Sätze im echten Sinne des Wortes virtuos überhöht und das in der ersten Partita satzmäßig angewandte Variationsprinzip nun im Nacheinander des Chaconne-Themas verwirklicht. Die dritte Partita endlich gewährleistet zyklische Kontraste durch konzerthafte Anlage des Preludios, das als Kopfsatz gegenüber den anderen Sätzen eine dominierende Stellung einnimmt und somit auch als Inversion zur zweiten Partita aufgefaßt werden kann[1].

Schließlich sei noch eine Beobachtung hervorgehoben, die aus der Perspektive nationaler Verwurzelung der Werke abgeleitet werden kann. Homer Ulrich[2] kommt für die Partiten zu der berechtigten Feststellung, daß jede einzelne ein besonderes nationales Vorbild widerspiegele. So zeige die erste Partita mit ihrer Polyphonie und dem paarigen Variationsprinzip englischen Einfluß, während die zweite Partita mit der Chaconne eine typisch französische Struktur aufweise. Schließlich sei die dritte Partita mit ihren besonderen violinistischen Wirkungen und der irregulären Satzfolge italienischem Brauch verpflichtet. Die zweifelsohne sichere Einordnung läßt sich auch für die Gruppe der Sonaten durchführen. So dürfte die erste Sonate mit ihrem Siciliano und dem flüssigen, gigueartigen Finalsatz deutlich an italienisches Vorbild gemahnen. Schon Ph. Spitta[3] macht auf Corellis Einfluß aufmerksam. Vivaldische Technik scheint im Finalsatz vorzuherrschen. Die zweite Sonate erinnert dagegen im langsamen Satz mit der klopfenden Unterstimme und dem melodischen Oberbau, der immer wieder von neuem ansetzt, an deutsche Haltung. Solche Züge sprechen auch aus dem ersten Satz, der rein äolischen Charakter trägt, eine Tatsache, die vielfach in praktischen Ausgaben fälschlich in a-moll umgemünzt wurde und außerdem das improvisatorische Linienspiel besonders ausprägt. Die dritte Sonata endlich verschmilzt italienischen Konzertgeist mit deutscher gedanklicher Tiefe, wobei die Thematik der Fuge die nationale Wurzel unterstreicht. So würde auch aus dieser Sicht heraus ein Beweis gegeben sein, wie sehr Bach dieses Prinzip einer ständig sich wandeln-

---

[1] H. Besseler hat ferner auf die Verwandtschaft der Gavotte en Rondeau mit dem Schlußsatz des Violinkonzerts E-Dur (BWV 1042) aufmerksam gemacht (Schneider-Festschrift 1955, S. 115ff.), ein Gedanke, dem auch H. Engel in einem Artikel über Bachs Violinkonzerte (Gewandhaus-Festschrift 1956, S. 40ff.) zustimmt.

[2] *The Nationality of Bach's Solo-Violin Partitas*, Journal of the American Musicological Society III, 1950, S. 155 f.

[3] *J. S. Bach*, I, S. 686.

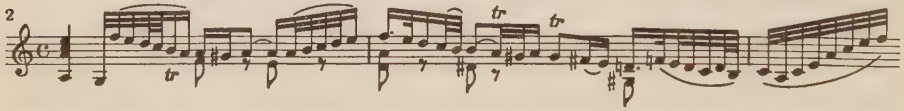
den Organik, verbunden mit einer festgelegten statischen Ordnung, zu einem Organismus von höchster Präzision und einmaliger Ausprägung entwickelt hat. Schon aus dem zyklischen Ablauf, den er im Sinne einer höheren Gesetzlichkeit aufgebaut, geordnet und zugleich dynamisiert hat, zeigt sich das zyklische Prinzip Bachscher Gestaltung in seiner ganzen Größe.

Eine Betrachtung der Einzelsätze führt zu neuer Erkenntnis. Innerhalb der Sonaten lassen die Eröffnungssätze durchweg einen Praeambulum-Charakter erkennen. In der ersten Sonate wird der Satzablauf von der Gegenüberstellung von akkordischer Harmonik und tokkatenhaft aufgelöster Figur bestimmt.

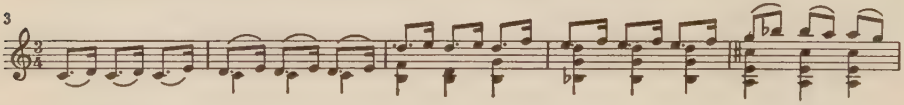
1

Der Pendelschlag der Akkorde von der Tonika zur Dominante und von da wieder zurück ist deutlich spürbar, wobei die Eckpfeiler vierstimmig, die Binnenglieder dreistimmig angelegt sind. Zwischen diesen akkordischen Sützen entfaltet sich das spielerische Figurenwerk im auf- und abwärts steigenden Lauf, in der ornamentalen Verbrämung und in kleingliedrigem Schmuckwerk. Dieses Modell bleibt charakteristisch für den ganzen Satz und löst alle harmonisch-melodischen Probleme. In der zweiten Sonate zeigt sich ein ähnliches Prinzip, nur wird hier die harmonische Funktion durch bestimmte Stützbässe entwickelt, über denen sich das Rankenwerk der Linie spannt.

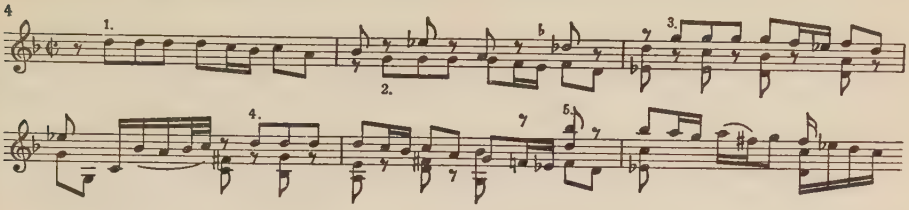
2



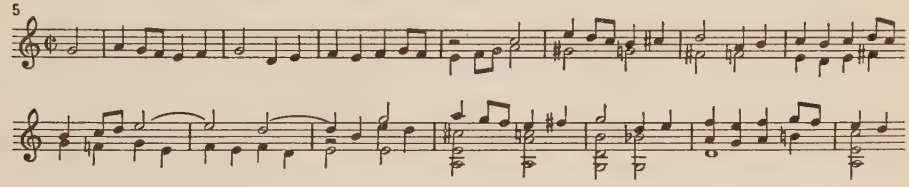
Es läßt sich eine geschlossene Baßlinie äolischer Art ablesen, welche die Töne *a g f e d dis (e) gis a* umfaßt. Wenn man die Oktavversetzungen berücksichtigt, ergibt sich eine schreitende Baßlinie mit kadenzierendem Abschluß. Derartige barocke Bildungen sind mehrfach nachweisbar. In der dritten Sonate endlich zeigt sich ein ausgesprochen harmonisches Stauprinzip, das sich von der Einstimmigkeit bis zur Vierstimmigkeit erweitert.

3

Die rhythmische Struktur bleibt nahezu gleich bis zum Schluß. Der ganze Satzablauf zeigt das Gepräge akkordischer Dichte, die durch das punktierte Motiv mit seiner eher zurückschlagenden als vorwärtsdrängenden Kraft intensiviert wird. – Die Fugen folgen durchweg der Gesetzlichkeit kontrapunktischer Exposition, wobei in der ersten Fuge trotz realer Dreistimmigkeit

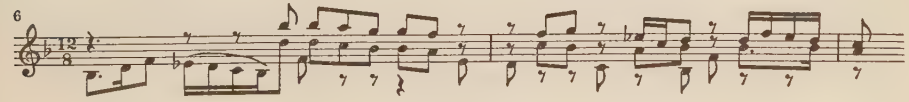
nicht weniger als fünf Fugeneintritte zu spüren sind, der letzte freilich unter Verkürzung der thematischen Substanz und Ausfall eines Tones.



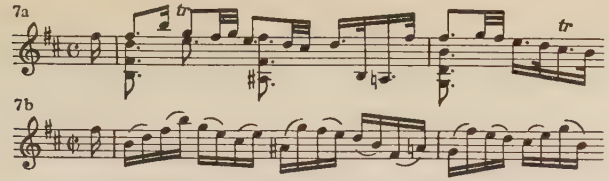
Derartig auf strenge Polyphonie gerichtete Themengruppen finden sich mehrfach; die Zwischenspiele dagegen erstrecken sich auf spielerische Auflockerung der motivischen Impulse. In der zweiten Fuge liegen die Verhältnisse ähnlich, fast scheint es, als ob die Themenkomplexe vom figurativen Zwischenspiel noch schärfer abgegrenzt sind. Die dritte Fuge endlich, eine der längsten, die Bach überhaupt geschrieben hat, benutzt als Thema die alte Pfingstweise „Veni creator spiritus", die in der Übersetzung Martin Luthers: „Komm, heiliger Geist, Herre Gott", bekannt ist.

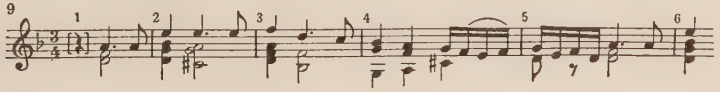


Auch hier kommt es zu strengen Themeneintritten im Sinne der Quart-Quint-Beantwortung. Die Zwischenspiele bringen spielerisches Figurenwerk oder auch orgelpunktartige Episoden. In Takt 201 schreibt Bach vor: „Al riverso". Er gibt also den ganzen Satz in der thematischen Spiegelung und erzielt so ein Höchstmaß kontrapunktischer Dichte. Wieder spürt man die innere Einheit und zugleich die Mannigfaltigkeit, die auch diesen Fugen zugrunde liegt. – Die Liedsätze erwachsen aus anderen Prinzipien. Sie sind in ihrer Struktur stärker auf Klang und damit auf melodische Entfaltung gestellt. In der ersten Sonate weist das Siciliano eine strenge Dreistimmigkeit auf, wobei die Unterstimme von Sextengruppen überlagert wird. Der Wille zur stimmigen Ausweitung auch dieser melodischen Geste wird überall spürbar; denn die Terzen- und Sextenkomplexe sind wohl als akkordische Überhöhung der Gegenstimme zum Fundament aufzufassen. Es bleibt erstaunlich zu beobachten, mit welcher Schärfe Bach hier gleichsam in drei verschiedenen Ebenen musiziert.



Es ist nicht nur der melodische Fluß, sondern auch der harmonische Fortschritt gewährleistet, wobei gleichzeitig das Siciliano-Element bedeutsam unterstrichen wird. Der Liedsatz in der zweiten Sonate bringt im Grunde eine Reduzierung der Stimmigkeit auf zwei reale Linien, die nur gelegentlich zur Drei- oder Vierstimmigkeit erweitert werden. Die Geschlossenheit der Konzeption wird durch Wiederholungen betont, so daß eine regelrechte zweiteilige Liedform entstanden ist. In der dritten Sonate bringt der Largo-Satz eine schmuckhafte Oberstimme mit Stützbässen. Trotz der Pausen ergibt sich auch hier eine Linie, die den Gesamtablauf des völlig einheitlichen thematischen Geschehens harmonisch ordnet. Nach dem Schluß zu steigert sich die Intensität des Ausdrucks zu freieren Gebilden, bis der Satz klar abkadenziert. – Die Finalsätze bringen wiederum ein neues Bild. Sie sind nämlich einstimmig gehalten bis auf knappe Schlußklauseln. Die harmonische Entwicklung ergibt sich daher durch akkordische Brechungen und entsprechende Akkordfaltungen. Der Fortspinnungscharakter des motivischen Impulses wird durch Skalenbildung oder gruppenhaft zusammengefaßte Motive gewährleistet. Sämtlich zweiteilig in der Form, wahren die Sätze die Nähe des Tanzes. In der ersten Sonate werden die motivischen Verlaufsformen durch immanente Doppeltakte zusammengefaßt. Es schimmert hier noch eine ältere Notationspraxis hindurch, die auf Großraumgliederung gerichtet ist. Spitzentöne melodischer Art, die sich zu einer latenten zweischichtigen Linienführung vereinigen lassen, sind für Bach in diesem Zusammenhang charakteristisch. – Eine Gegenüberstellung dieser Einzelsätze innerhalb der Sonatengruppe zeigt, daß zwar alle barocken Formgesetze und Gestaltungsprinzipien nachweisbar sind, daß aber ihre wechselseitige Durchdringung, ihr Zurückdrängen wie ihr Betonen eine ungeheure Dynamik vor allem auch innerhalb der einzelnen Sätze gewährleistet. Wenn vorher von einem zyklischen, ganzheitlichen Kontrast gesprochen wurde, so trifft dies nicht minder für die Innenstruktur der Einzelsätze zu.

Die Partitensätze zeigen gleichfalls ein differenziertes Gepräge. Selbst innerhalb der festen Tanztypen, wie sie die Suite kennt, lassen sich tiefgreifende Unterschiede nachweisen. Die Allemande der ersten Partita ist durchweg auf rhythmisch punktierte Werte bei ausgesprochen akkordischer Orientierung an den Taktschwerpunkten gestellt. Auf diese Weise wird das stilisierte tänzerische Element betont und auch im Ablauf der einzelnen Linie zum Ausdruck gebracht. Der gleiche Tanzsatz in der zweiten Partita dagegen verzichtet nahezu völlig auf jene rhythmisch präzisierte Form, ihre laufende Sechzehntelbewegung wird fast nur an den formalen Zäsuren unterbrochen. Im übrigen herrscht jener Allemandentyp, wie er vielfach im Bereich der Klaviermusik heimisch ist. Im dazugehörigen Double der ersten Partita ist dieser Typ noch um einige Grade schärfer verwirklicht, und die überaus sorgfältige Artikulation des Autographs, die stets zwei Noten bindet, zeigt, welche Wandlung auch diese Tanzform aufzuweisen vermag.

Die Courentes mit dazugehörigem Double bringen entweder weit ausgreifende modellartig behandelte Achtelbewegung

oder Triolenketten, die den immanenten 9/8-Takt unterstreichen, oder schließlich reines Passagenwerk, das flächenhaft ausgebreitet wird. Das italienische Vorbild scheint dabei zugunsten eines französischen Einflusses zurückzutreten. Die beiden Sarabanden mit Double sind akkordische, formal knappe Gebilde im Profil der zeitgenössischen Suite. Die beiden Gigues unterstreichen das virtuose Passagenwerk und entfernen sich daher vielfach beträchtlich von der tänzerischen Linie. Die freien Sätze nach Suitenart betonen durch charakteristische Motive in entsprechender rhythmischer Struktur ihr Urbild. Dazu gehören die beiden Bourrée-Sätze, deren einer zwar im Double rhythmisch aufgelöst wird, während die beiden Kernsätze in der thematischen Struktur das typische Gepräge zeigen. Aufschlußreich hinsichtlich ihres französischen Stils dürften besonders die beiden Menuets sein, von denen das zweite mit liegender Oberstimme und echter Unterstimmenthematik durchaus als Trio empfunden wird. Eine Gavotte en Rondeau trägt zeitgenössisches Gepräge, eine Loure bietet ein schönes Beispiel für melodisch kraftvolle Linie. Das einleitende Preludio der dritten Partita endlich entfaltet sich durchaus im Sinne des instrumentalen Konzerts. Bach hat ja auch diesen Satz in transponierter Fassung als eine Art Orgelkonzert den Kantaten „Herr Gott, Beherrscher aller Dinge" (BWV 120 a/4) und „Wir danken dir, Gott, wir danken dir" (BWV 29/1) vorangestellt. Den Höhepunkt der Tanzsätze bildet unstreitig die Chaconne. Auf eine Gesamtanalyse kann hier verzichtet werden, wohl aber ist auf das Thema aufmerksam zu machen:

R. Oppel[1] erkennt darin mit Recht nur ein einziges Tetrachord mit den Tönen *d c b a*. Entscheidend aber dürfte dabei sein, daß der rhythmische

[1] A. a. O., S. 97 f.

Schwerpunkt auf dem zweiten Viertel liegt. Das läßt sich auch aus dem Autograph ableiten; denn Bach schließt die Chaconne volltaktig, daher ist der Anfangstakt im ersten Viertel mit einer Pause zu denken, so daß das zweite und dritte Viertel nicht auftaktig zu werten sind, sondern volltaktig. Damit ergibt sich im Sinne Opels eine geschlossene Taktfolge, die dominantisch geöffnet ist und deren Tonikaabschluß auf das erste Viertel des fünften Taktes fällt, das zugleich dort die neue Anhubform für die Wiederholung des Themas bildet. Es liegt also eine sehr enge Verzahnung von Anfang und Ende des Themas vor, so daß im Grunde nirgends ein Abschluß erreicht wird, sondern durch den Zusammenfall von Beginn und Schluß eine kontinuierliche Variationskette gegeben ist. Was im einzelnen die Veränderungen an melodischer Substanz. Ausprägung der harmonischen Eigenart und virtuoser Steigerung aufweisen, sei nicht erörtert. Die Vielfalt der Veränderungen führt zu einer unermeßlich reichen thematischen Beleuchtung, wobei ein Mittelteil in D-dur kernhafte Bedeutung gewinnt, ohne daß die Rückführung in den d-moll-Teil an Spannung und Steigerung nachläßt. – Die Partitensätze spiegeln ein Doppeltes: eine Neigung zu präziser Ausformung ihres tänzerischen Gehalts auf stilisierter Ebene, ferner verkörpern sie ein großartig angelegtes Variationsprinzip, das sich in den Doubleformen in satzmäßiger Spiegelung äußert, in der Chaconne aber in der thematischen Verwandlung eines Satzablaufes sich vollzieht.

Einzelzüge mögen das bisher gewonnene stilistische Bild ergänzen. Bachs Sonaten und Partiten wurden „senza Basso" entworfen. Dieser Zusatz besagt nichts anderes, als daß die Violine Baßfunktionen mit übernehmen muß, um ein gültiges Musizieren zu ermöglichen. Damit wird gewissermaßen eine Forderung gegen das Instrument erhoben; denn es gehört zu seinem Wesen, Träger des melodischen Geschehens zu sein. Dieser Widerspruch scheint jedoch barockgemäß zu sein; denn die Formen des Konzerts kennen den Begriff der „Violinbässe". Bei schweigendem Cembalo übernehmen die Violinen vielfach in Gemeinschaft mit Violen die baßstützende Funktion für das Concertino, um später wieder ihre eigentliche Aufgabe zu erfüllen. Bei Bach aber ist dieser sukzessive Vorgang komprimiert und simultan geworden; denn es wird gleichzeitig Baßfunktion und Entfaltung des melodischen Geschehens verlangt. Daraus resultiert eine beständige Divergenz beider Prinzipien. Das geht so weit, daß die Realisierung des klanglichen Geschehens in Frage gestellt wird, weil sie die Möglichkeiten des Instruments zu übersteigen droht. Infolgedessen begegnet man vielfach Grenzformen in der Interpretation, bei der harmonische und melodische Aufgabe in Widerspruch stehen. Dieses stetige Musizieren gegen das Instrument hebt Bach dadurch auf eine andere Ebene, indem er entweder in der thematischen Substanz die Harmonie latent bewußt macht oder umgekehrt den harmonischen Primat zur Motivbildung

benutzt. In diesem Prinzip ist nicht nur höchste Ökonomie des Denkens zu spüren, sondern es wird zugleich zum Ausdruck einer Ordnung des Bewußtseins, wobei alle Möglichkeiten der Aussage erfaßt werden.

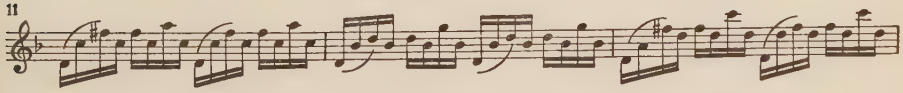
Hinzu kommt ein weiterer Begriff, der in diesem Zusammenhange wesenhafte Bedeutung gewinnt. Die Sonaten und Partiten zeigen eine ganz bewußte Auswertung des Klangraumes. Bei aller thematischen Entfaltung ist er stets immanent gegeben. Er wird entweder weiträumig aufgerissen durch mehrstimmige Akkorde, oder er wird im zügig auf- und absteigenden Linienspiel durchschritten. Der geigerische Klangraum wird gleichsam mitkomponiert; denn er zieht sich wie ein flächenartiger Hintergrund durch alle Sätze und gewinnt Klarheit und Plastik durch die zeichnerische Kontur. Dieses Durchschreiten des Gesamtklangraumes, den die Violine überhaupt zu bieten vermag, darf als typisch angesprochen werden, vor allem deshalb, weil Bach ihn stets als Totalität auffaßt. Er drängt sogar darauf, auf knapper Strecke ihn bewußt werden zu lassen, so daß sich daraus charakteristische Geigenfiguren erklären, die entweder im wiederholten Akkord den Klangraum bis in seine äußersten Grenzen zum Mitschwingen bringen oder bei linearer Zeichnung durch unvermittelt abspringende Noten, rasch auf- oder absteigende Läufe die Grenzkonturen der Klangfläche betonen. Ein solches Prinzip spiegelt Dichte im kompositorischen Ausdruck.

Am Beispiel seien die Zusammenhänge verdeutlicht. In der dritten Sonate weist das Largo die doppelte Funktion des Instruments auf.

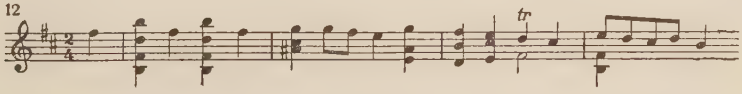
10

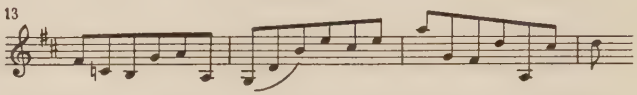
Die echt geigerische Melodik wölbt sich girlantenartig über einer baßmäßigen Linie, die das gleiche Instrument zu übernehmen hat. Hier sind harmonische Funktionen und melodische Geste bewußt zusammengekoppelt. Anders dort, wo die einstimmige Linie beide Aufgaben zugleich erfüllt.

11



Die geigerische Figur, die sowohl eine eigene melodische Substanz aufweist, hat zugleich harmonische Zwecke zu erfüllen, wie die Akkordbrechungen bestätigen und der Orgelpunkt deutlich werden läßt. Die Betonung des Klangraumes im Sinne akkordischer Unterstreichung zeigt sich in der Bourrée der zweiten Partita.

12

Mehrfach wird der Akkord in seiner ganzen weiten Lage angerissen, um die Klangfläche vollständig bewußt werden zu lassen. Aus melodischen Gründen wäre ein Wiederanstrich des Akkords im dritten Viertel nicht notwendig; aus raumbedingten Gründen wird er erforderlich. Dasselbe Prinzip in linearer Entfaltung zeigt die Corrente der ersten Partita.



Wiederum wird durch Akkordbrechung bei entsprechender motivischer Gestaltung der gesamte Klangraum in das Bewußtsein des Hörers erhoben.

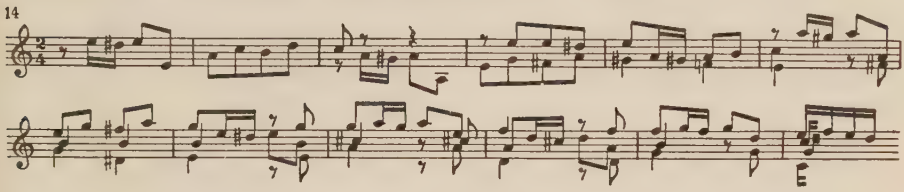
Mit Notwendigkeit wird in diesem Zusammenhang der Blick auf Polyphonie und Homophonie gelenkt. Beide bedürfen einer näheren Untersuchung. Nirgends kommt Bachs polyphones Denken so stark zum Ausdruck wie gerade in diesen Sonaten und Partiten. Obwohl sich das Instrument von Haus aus einer Polyphonie zu entziehen scheint, wird sie in reichem Maße angewandt. Wie stark dabei Bach im Sinne einer konkreten Stimmigkeit denkt. läßt sich schon aus seiner Notationspraxis ablesen, bei der im Autograph mit peinlicher Gewissenhaftigkeit alle Stimmen auch in ihrer akkordischen Zusammenfassung einzeln behalst und gebalkt werden. Er empfindet diese Stimmigkeit so zwingend, daß er auch in wohlüberlegter Planung die Pausensetzung danach einrichtet. So kommt es, daß Doppelpausen gleichen Wertes übereinanderstehen, nur um die Führung der Linien zu verdeutlichen. Dort aber, wo das Gefüge übersichtlich genug ist, faßt er Pausen verschiedener Stimmen zu einem Zeichen zusammen. Es spricht daraus ein Sinn für die Organik der Satzanlage, die auch in ihrem optischen Bild ein Maximum an Klarheit und Übersichtlichkeit darstellt. Man wird dabei eine effektive Polyphonie von einer Scheinpolyphonie zu scheiden haben. Im Bereich der ersten Art notiert Bach stets „griffig", auch wenn die Ausführung erschwert oder aus instrumentgebundenen Gründen nach heutiger Praxis nicht ausführbar ist. Die thematische Substanz erscheint ihm offenbar wichtiger in ihrer Erhaltung als die klangliche Darstellung. Es erfüllt sich in dieser effektiven Polyphonie die Gesetzlichkeit der Stimmführung, vornehmlich in den Fugen, mit innerer Logik. Die zweite Art der Scheinpolyphonie liegt dort vor, wo die einstimmige Linie Spitzen- oder Baßtöne aufweist, die gleichsam ein Spiel auf verschiedenen Ebenen gewährleisten. Auch hier wieder ist jene Tendenz zu beobachten, bis zu den Grenzformen die Linien zu entwickeln.

Das homophone Prinzip äußert sich vor allem in Skalenbildungen, die weite Räume durchlaufen und damit passagenartigen Charakter gewinnen. Vielfach den Zwischenspielen in den Fugen vorbehalten, aber auch die flächigen Tanzformen beherrschend, zeigen sie oft in ihren Verlaufsformen ein modellartiges Gepräge, das dann durch Sequenzbildungen verdeutlicht wird.

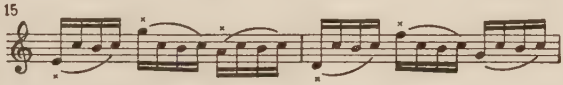
Das Gegenstück zur Scheinpolyphonie bildet die Scheinhomophonie, wo eine im Grunde zügig melodisch entworfene Gestalt durchaus im geigerischen Sinne einstimmig linearen Charakter trägt, aber dennoch durch eine zweite Stimme ihre notwendige Ergänzung erfährt.

Diese wechselseitige Überkreuzung polyphoner und homophoner Gesetzlichkeit sei durch das Beispiel belegt. Aus der Vielzahl der Möglichkeiten sei die Fugenexposition der zweiten Sonate herausgegriffen.

14



Die Wiedergabe, die hier getreu nach dem Autograph erfolgt, darf als Beispiel einer effektiven Polyphonie zu gelten haben, die genauestens in der Pausensetzung, in der Behalsung und in der Fähnchensetzung reguliert ist. Scheinpolyphonie zeigt sich etwa in dem Finalsatz der dritten Sonate.

15

Baßtöne und Spitzentöne gewährleisten hier eine immanente Mehrstimmigkeit bei linearer Gestaltung. Echtes homophones Prinzip im Sinne der Skalenbildung weist die Chaconne der zweiten Partita auf.

16

Freizügiges Linienspiel bei gegliederter Gestalt ist dieser Stelle eigen. Scheinhomophonie aber sei belegt durch das Preludio der dritten Partita.

17

Eine mehrstimmige Linie ergibt hier klanglich eine Einstimmigkeit.

Griff und Lauf sind sie wesentlichen Elemente der Gestaltung. Das bedeutet nichts anderes als ein vertikales und horizontales Prinzip, das aber erst durch seine wechselseitige Durchdringung und Beeinflussung jenes Höchstmaß der Ausgeformtheit erreicht, wie sie bei Bach spürbar ist. Es erscheint dabei der Akkord als Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriff. Das sind Potenzierungen, die alles geigerische Vermögen zu sprengen drohen. Die Linie aber tritt als Passage, gebrochener Akkord und melodische Kadenzauszierung auf

und bezeugt damit ihre Mannigfaltigkeit. Weist man noch auf ausgesprochen geigerische Wirkungen hin, wie sie etwa durch Arpeggio in der Chaconne oder durch Bariolagewirkungen im Preludio der dritten Partita verkörpert werden, nennt man noch die Kraft des sparsam verwandten Ornaments, so sind die wichtigsten Stilmittel angedeutet, die den Sonaten und Partiten ihr einmaliges Gepräge verleihen.

Aus dieser Erörterung ergeben sich Folgerungen, die geeignet sind, die Sonaten und Partiten einerseits als Endglied einer Entwicklung aufzufassen, andererseits ihre Verwurzelung in früheren Schaffensperioden Bachs verdeutlichen. Die Werke spiegeln in ihrer Totalität eine geistige Zusammenfassung aller Stilmittel der Zeit, die unmöglich allein das Ergebnis von Bachs Köthener Schaffensperiode sein kann. Mit Notwendigkeit wird man daher auf vorausgehende Epochen verweisen müssen, die eine entscheidende Beeinflussung gebracht haben, denn sonst wäre Köthen mit seinen Schwer- und Höhepunkten, mit seiner Eigenart, die keineswegs nach herkömmlicher Anschauung nur einen Übergangscharakter im Gesamtschaffen trägt, kaum verständlich. Friedrich Smend[1] hat neuerdings auf diese Zusammenhänge mit Recht eindringlich aufmerksam gemacht und insonderheit den Blick auf die Vokalwerke der Köthener Epoche gelenkt, die bisher fast ausschließlich nur als Zentrum instrumentalen Schaffens gewertet wurde. Er hebt hervor: „Der Parallelismus zwischen beiden Gattungen, den Gesangs- und Instrumentalschöpfungen, scheint mir das eigentlich Charakteristische dieser Jahre auszumachen." Er belegt diese Beobachtung durch „gesungene Konzertsätze des Vivaldischen Typus", durch Hineinwirken von Tanzsätzen in Bereiche des Vokalen, andererseits durch „enttextete Sopranarien", wie sie beispielsweise der Schlußsatz der G-dur-Sonate für Violine und Cembalo (BWV1019/4) darstellt. Dieses typische Hinüberlangen der Instrumentalmusik in die vokalen Bezirke spiegelt auch die Fuge der dritten Sonate für Violine allein, denn das Thema ist nichts anderes als ein enttexteter cantus firmus der alten Pfingstweise „Komm, heilger Geist, Herre Gott". Erklärbar sind derartige Vorgänge nur aus der Vorstellung, daß für Bach eine Trennung von weltlichem und geistlichem Musizieren nicht bestand, daß er völlig aus der Einheit seines geistigen Denkens heraus den jeweiligen Werkbestand formte. Aus solchem Aspekt ordnen sich die Sonaten und Partiten für Violine allein zwangsläufig organisch in das Gesamtschaffensbild der Köthener Schaffensperiode ein, wo sie auch quellenmäßig durch das Autograph mit der Angabe „ao. 1720" belegt sind.

Ihre Wurzeln aber reichen noch in andere Schaffensperioden hinab. Die Köthener Niederschrift ist offenbar nur das Ergebnis eines langsamen Reifeprozesses und einer Verdichtung von Voraussetzungen, die mutmaßlich in der

---

[1] *Bach in Köthen*, Berlin (1952), S. 92.

Weimarer Zeit liegen. Nur so wird die Einmaligkeit der Werke verständlich, die in ihrer Bedeutung bis weit in die Leipziger Zeit hinübergreifen, andererseits in Weimar ihre latente Realität besitzen. Weimar brachte für Bach ein Doppeltes: die Begegnung mit italienischer Form sowie mit spezifisch deutscher geigerischer Tradition. Welch starke Rolle das italienische Vorbild in dieser Zeit gespielt hat, beweisen die Orgelfugen nach Themen von Legrenzi (BWV 574) und Corelli (BWV 579), ferner die Klavierfugen nach Albinoni (BWV 950 und 951). Hinzu kommen die Übertragungen der Konzerte von Vivaldi[1] für Orgel (BWV 593, 594, 596) sowie für Klavier (BWV 972, 973, 975, 978, 980), ergänzt durch die Beschäftigung mit den nach italienischem Muster aufgebauten Konzerten des Herzogs Johann Ernst von Weimar (BWV 592, 595 bzw. 974, 982, 984, 987). Endlich begegnet Bach auch den Konzertübertragungen von Johann Gottfried Walther, die dieser nach Albinoni, Torelli, Taglietti ausgeführt hatte[2]. Eine so starke Versenkung in italienischen Formgeist mußte mit Notwendigkeit auch für Bach zu einer Auseinandersetzung führen. Dabei ist hervorzuheben, daß die Konzertbearbeitungen Bachs sämtlich auf violinistisch behandelte Vorbilder zurückgehen, so daß von daher sich Rückwirkungen auch für Bachs Violinstil ergeben mußten. Das beweisen insbesondere die Finalsätze der Sonaten, die mit ihrer flächenmäßig-konzertanten Gliederung, mit ihren abspringenden Spitzentönen durchaus an Vivaldische Violinfassungen gemahnen, so daß ihre geistige Wurzel mit großer Wahrscheinlichkeit in dieser italienisch-violinistischen Weimarer Epoche vermutet werden darf. Nicht zuletzt gemahnt der barocke Typ der Sonata da chiesa, den Arcangelo Corelli und seine Schule so scharf profiliert und entwickelt hat, an italienische Einflüsse, die der Kreis der Kleinmeister wie Francesco Maria Veracini oder Pietro Locatelli im Sinne eines instrumentalen Bel canto weitergeführt haben, während Bach noch einmal einen spätbarocken Hochreifestil unter Einschmelzung italienischer Elemente erzielt.

Dazu kommen rein geigerische Einflüsse von reisenden Virtuosen, die zugleich Komponisten waren. Von dem Franzosen Jean Baptiste Volumier, der später in Dresden wirkte und als gebürtiger Spanier französische Geigenkultur verkörperte, dürften Anregungen ausgegangen sein. In Weimar wirkte gastweise seit 1698 in der fürstlichen Kapelle neben den damals berühmten Geigern Eck und Johann Georg Hoffmann der abenteuernde Violinist Johann Paul von Westhoff, der die Kunst des mehrgriffigen Spiels besonders gepflegt hat und bereits 1682 im „Mercure Galant" eine Suite für Violine ohne Baß veröffentlichte. Westhoffs[3] virtuos-konzertantes Spiel und dessen möglicher Einfluß auf Bach in Weimar wird aber erst dann voll verständlich, wenn

---

[1] Vgl. P. Graf Waldersee, *Antonio Vivaldis Violinconcerte unter besonderer Berücksichtigung der von Johann Sebastian Bach bearbeiteten,* VfMw I, 1885, S. 356 ff.

[2] M. Pincherle, *Jean-Sebastian Bach et le violon,* Contrepoints VII, 1951, S. 47 ff.

[3] Vgl. A. Moser, *Geschichte des Violinspiels,* Berlin 1923.

man die geistigen Brücken zur deutschen Geigerschule dieser Zeit schlägt. Hingewiesen sei auf Heinrich Ignaz Franz Biber[1], den großen Salzburger Geiger, in dessen Sonatenkunst sich eine Passacaglia[2] findet, die unmittelbar auf Bachs Chaconne hinweist. Sie besitzt nicht die Strenge des Denkens, denn ihr Charakter ist mehr mosaikhaft, darf aber doch als wichtiges Glied eines deutschen Geigenstils aufgefaßt werden, der Akkord und Linie, erregendes Pathos und entspannende Ruhe miteinander verschmilzt. Dieser typisch deutsche Musizierstil läßt sich gleichermaßen bei dem Kasseler Geiger Johann Adam Birkenstock[3] wie bei dem Dresdener Konzertmeister Johann Jakob Walther[4] beobachten, dessen Doppelgrifftechnik unmittelbar auf Bach deutet. Bei Walther kann man überdies jenes freie Variationsprinzip nachweisen, das vornehmlich Suitensätze in andere Beleuchtung rückt. Dieses Kompositionsgesetz war schon bei den deutschen Geigern des 17. Jahrhunderts heimisch, wie es bei dem Hamburger Samuel Peter Sidon[5] bestätigt ist. Letzten Endes läßt sich diese Linie bis zu den englischen Virginalisten zurückverfolgen. Bachs Gestaltung der Double-Formen in der ersten Partita zeigt demnach, wie seine Sonatenkunst eindeutigen Höhepunkt und letztes Endglied einer Entwicklung darstellt, die vorwiegend auf deutscher Musizierpraxis ruht. Nicht alles davon wurde in Weimar unmittelbare Realität. Aber vieles von jenen hintergründigen Bezogenheiten dürfte bei Bach in Weimar greifbare Gestalt angenommen haben, nicht zuletzt durch Westhoff. Es gehörte zum Wesen des Weimarer Hofes, bedeutende Virtuosen heranzuziehen. Um 1709 hielt sich auch vorübergehend Johann Georg Pisendel dort auf. Die Beziehungen dieses Meisters zu Bach scheinen doch enger gewesen zu sein, als man bisher annahm. Sie wurden nach Weimar in Dresden fortgesetzt. Der vorzügliche deutsche Geiger aus dem fränkischen Kadolzburg, der in der italienischen Geigerschule von Torelli gebildet war, gehörte zu den besten Spielern seiner Zeit. Von ihm ist eine Sonate[6] für Violine allein überliefert, die in ihrer technischen wie geistigen Struktur als unmittelbares Vorbild für Bach angesprochen werden kann, sofern sie aus dieser Zeit stammt. Das viersätzige Werk wird von H. R. Jung[7] vor 1716 datiert. Das einleitende Largo entspricht im Gepräge der weit ausgreifenden Thematik, in der Verwendung der Doppel-

---

[1] Vgl. B. Studeney, *Beiträge zur Geschichte der Violinsonate im 18. Jahrhundert,* München 1911.

[2] DTÖ V, 2, hg. von G. Adler.

[3] Vgl. *XII Solos for a Violin with a thorough Bass for the Harpsichord or Bass Violin,* 1722.

[4] Vgl. *Scherzi da violino solo con il basso continuo,* Reichsdenkmale I, 17, hg. von G. Beckmann.

[5] Vgl. H. Mersmann, *Die Kammermusik,* I, in Kretzschmars *Führer durch den Konzertsaal,* Leipzig 1933, S. 75.

[6] Autograph in B Dresden, Signatur Mus. 2421 k/2; Neudruck in Hortus musicus 91, Kassel 1952.

[7] *Johann Georg Pisendel,* Jenaer Diss. 1956 (maschinenschr.).

und Tripelgriffe, in der Kleingliedrigkeit des Figurenwerks durchaus etwa dem ersten Satz der ersten Sonate Bachs. Der zweite Satz dagegen bleibt bei Pisendel mit seiner Zweiteiligkeit, mit seinen lombardischen Rhythmen völlig italienischem Vorbild verpflichtet, während bei Bach im deutschen Sinne dem präludienartigen Einleitungssatz eine strenge Fuge folgt. Mit Bach gemeinsam hat er eine latente Zweistimmigkeit, abspringende Tief- und Hochtöne, eine breite, sukzessive Auseinanderfaltung der Akkorde. Dritter und vierter Satz sind als Giga und Variation, im Bachschen Sinne als Tanzsätze mit angehängtem Double wie in der ersten Partita gearbeitet, worauf Jung mit Recht aufmerksam macht. Das Bachsche Variationsprinzip, aus gemeinsamer Kernthematik bald in klanglich-harmonischer Weise, bald in reinem Bewegungsimpuls die kontrastierenden Sätze zu entwickeln, ist hier mit seltener Schärfe vorgebildet. So führt eine unmittelbare stilistische Entwicklungslinie in der Weimarer Zeit von Westhoff über Pisendel zu Bach.

Welche Rolle die Sonaten und Partiten für Bach in der Köthener und anschließenden Leipziger Zeit gespielt haben, wird dadurch belegt, daß verschiedene Übertragungen vollständiger Werke oder auch einzelner Sätze vorliegen. Zu nennen sind: zweite Sonate → Sonate für Cembalo (BWV 964); dritte Partita → Suite für ein anderes Instrument, mit ziemlicher Sicherheit Harfe (BWV 1006 a); zweiter Satz aus der ersten Sonate → Fuge für Laute (BWV 1000) und Fuge für Orgel (BWV 539); erster Satz aus der dritten Sonate → Adagio für Cembalo (BWV 168); erster Satz aus der dritten Partita → Sinfonia für Orchester (BWV 120 a bzw. 29/1). Die Gründe für die Auswahl sind unbekannt. Jedoch spiegelt die zahlreiche Verwendung des musikalischen Materials zu den verschiedensten Zwecken deutlich die zentrale Bedeutung der Vorlagen. Hierbei auftretende Echtheitsfragen sind freilich noch zu klären und sollen andernorts erörtert werden. Es genügt in diesem Zusammenhang, lediglich die Spiegelung zu verfolgen, welche die Sonaten und Partiten ausgelöst haben.

Erinnert man schließlich noch daran, daß Bach von Haus aus selbst ein vorzüglicher Geiger war[1], in dem geigerische Tradition weiterlebte, der als „Violinist" im höfischen Dienst stand und sich in der Praxis stets dem Instrument verbunden gefühlt hat, so wird deutlich, wie diese Sonaten und Partiten niemals ein zufälliges Ergebnis schöpferischer Aussage darstellen, sondern mit innerer und äußerer Notwendigkeit den Niederschlag von Kräften bilden, die über Jahrhunderte hinweg sich zu einer Aussage verdichtet haben, die in ihrer höchsten Potenz zwingender Ausdruck von Raum und Zeit, Form und Geist geworden ist.

---

[1] J. Pulver, *Johann Sebastian Bach as Violinist,* The Monthly Musical Record, 1926, Nr. 662.

Die Verfasser der Beiträge

Thrasybulos G. Georgiades. Geboren 1907 in Athen; studierte Musik bei Carl Orff und Musikwissenschaft an der Universität München bei Rudolf von Ficker; 1935 Dr. phil. München. 1936–1940 Dozent und dann auch Direktor des Odeon von Athen. Habilitierte sich 1947 für Musikwissenschaft an der Universität München und war 1948–1956 Lehrstuhlinhaber und Direktor des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität Heidelberg; seit 1956 Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität München.

Ewald Jammers. Geboren 1897 in Köln; studierte Musikwissenschaft an der Universität Bonn bei Ludwig Schiedermair; 1924 Dr. phil. Bonn, 1925 Staatsexamen. 1927–1945 Bibliothekar in Dresden (seit 1931 Leiter der Musikabteilung der Sächs. Landesbibl. Dresden); 1951 Bibliothekar in Düsseldorf, 1952 in Heidelberg, seit 1953 Leiter der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Heidelberg, seit 1957 Erster Bibliotheksrat. 1953 Lehrbeauftragter für musikalische Paläographie und seit 1956 Honorarprofessor für ältere Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.

Wolfgang Osthoff. Geboren 1927 in Halle/Saale; studierte nach praktisch-musikalischer Ausbildung bei Kurt Hessenberg und Kurt Thomas in Frankfurt a. M., Musikwissenschaft an der dortigen Universität bei Helmuth Osthoff und an der Universität Heidelberg bei Thrasybulos G. Georgiades; 1954 Dr. phil. Heidelberg. 1955–1957 Stipendiat der Deutschen Forschungsgemeinschaft, vor allem in Italien. Seit 1957 Assistent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität München.

Willi Kahl. Geboren 1893 in Zabern im Elsaß; studierte Musikwissenschaft an der Universität Bonn bei Ludwig Schiedermair und an der Universität München bei Theodor Kroyer; 1919 Dr. phil. Bonn. Habilitierte sich 1923 an der Universität Köln für Musikwissenschaft und wurde im selben Jahr Voluntär an der Kölner Universitäts- und Staatsbibliothek, dort seit 1928 Bibliotheksrat. 1938 apl. Professor an der Universität Köln; seit 1949 auch Dozent am Bibliothekar-Lehrinstitut für Nordrhein-Westfalen in Köln.

Günter Hausswald. Geboren 1908 in Rochlitz (Sachsen); musikalische Ausbildung in Leipzig bei Max Pauer, Sigfrid Karg-Elert und Hermann Grabner; musikwissenschaftliches Studium an der Leipziger Universität bei Theodor Kroyer, Hermann Zenck und Helmut Schultz; 1937 Dr. phil. Leipzig. 1947 Dramaturg der Staatsoper Dresden und Dozent an der Staatlichen Hochschule für Musik. Habilitierte sich 1949 für Musikwissenschaft an der Technischen Hochschule Dresden; 1950 Vertretung des Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Universität Jena und bis 1953 dort Dozent für Musikwissenschaft; jetzt Schriftleiter der Zeitschrift „Musica“ in Kassel.

Namen- und Sachregister des vierzehnten Jahrgangs

(zusammengestellt von Klaus Holzmann, Bonn)

Abert, A. A. 264
– H. 52
Adam von Fulda 111, 117
Adler, G. 176, 250, 322
Agathon 162
Agazzari, A. 67, 73
Aglaophemus 106
Agricola, A. 219
– M. 84
Agrippa, H. C. 106
Aichinger, G. 287, 295 f.
Akkompagnement, obligates 52
Alacci 135
Albert, H. 43, 64, 79
Albinoni, T. 321
Albrecht, H. 17, 24, 27, 95 f.
– Herzog von Preußen 26
Alphabet 153 f.
Alta Moresca 165
Ambros, W. 35, 71, 79
Amundsen, L. 239
Anatò, G. C. 131
Anaximander 156, 158
d'Ancona, A. 171
Anglès, H. 165, 234, 242
Apel, W. 37
Apfel, E. 30 ff., 64 f., 187 f.
Apolloni, G. 135
Arbeau, Th. 167, 169, 171
Archytas von Tarent 159 ff., 164
Aria di Ruggiero 173
Ariost, A. 262
Arpichordo 285
Aristoteles 149, 151, 157, 163
Aristoxenos 153
Arithmetika theologoumena 104 f.
Arithmosbegriff 163
Arten (= Lektionen) 190
ars musica 63, 247
artes liberales 1, 63, 147, 150
Artopaeus (Artopius, Artocopius, Pistoris), B. 202, 216
Artusi, G. M. 260
Athenaeus 166
Ätherhof 1
Augustinus, A. 103, 106 ff. 111 ff., 118, 122, 247
aurea mediocritas 150 f.
aussetzen (Stimmen) 186
Aventin, J. 5
Ayermann, G. 288
Azzolino, D. 135

Bach, A. M. 307
– C. Ph. E. 138, 142 f., 186
– J. S. 27, 45 ff., 62, 75 f., 78, 82, 105, 118, 122, 125, 127 f., 138 ff., 186, 189, 191, 247, 304 ff.
Bader, J. 212
Badoaro, G. 263, 277
Bahn, Ch. A. 195
Baixa Moresca 165
Balfour, A. 141 f.
Ballet, W, 169
Banchieri, A. 261, 263
Bannister, H. M. 2, 4
Bartha, D. 219
Basiron, Ph. 125
Basse fondamentale 43
Bässe, liegende 61
Basso continuo, unbezifferter 61
Bassus pro organo, unbezifferter 66
Bebung 143
Bechoffen, J. 110, 113, 124
Bechtelmann s. Konrad
Becker, C. F. 56
– O. 156 ff.
Beckmann, G. 322
Beda Venerabilis 11 ff., 106
Beethoven, L. van 48, 51, 54, 58, 242
Behaim, L. F. 288
Bekker, P. 59
Benary, P. 192
Bennet, S. 47
Berardi 188
Berlioz, H. 46
Bernardus de Parentinis 110
Berneri, G. 135
Bernet Kempers, K. Ph. 96
Bernhard, Ch. 62, 65
Berning, W. 209
Bernoulli, E. 67
– R. 285
Besseler, H. 115, 117, 119, 192, 305, 307, 311
Bibbiena, B. 171
Biber, H. F. 308, 322
Bindel, E. 110
Bindung, gute 30
– *schlechte* 30
Birken, S. v. 298
Birkenstock, A. 322
Birtner, H. 192
Bischoff, B. 2 f., 4 f., 8 ff.
Biundo, G. 202
Bled, O. 4
Blume, F. 71, 96, 105, 114, 128, 184

Boethius, A. M. S. 103, 106, 159
Boetticher, W. 46 f., 50, 53, 55, 58
Böhme, F. M. 170
Bomm, U. 234
Bona da Brescia, R. P. F. 85
Bonaventura, A. 130
Bongo (Bonges), P. 102, 106 ff., 112 ff. 120, 122 ff., 126
Borris, S. 186
Böschenstein, J. 292
Bossert, G. 220
Bourquin, W. 217
Brade, W. 168
Bragard, R. 300
Brahms, J. 46, 55
Brambach, W. 4
Braun, W. 105
Bredemes, H. 219
Brelet, G. 230
Brennecke, W. 16
Bruins, E. M. 156
Brumann, C. 215 f., 219
Brumel, A. 120
Bruno, G. 108
Buchner, H. 44 f., 215, 219 f.
Bukofzer, M. F. 104
Burchard von Worms 4
Burckhardt, J. 116
Burmeister, J. 84, 88, 117, 122, 124
Busch, K. v. 203 f.
Busche, L. v. dem 206
Buxtehude, D. 62, 78

Caberlotti, M. 256
Caccini, G. 69, 77
Calvi, L. 276
Calvisius, S. 84 ff., 90, 92
Cametti, A. 130, 134
canere 227
Cantio 70
Cantus 32
Carapetyan, A. 120
Cartier, J. B. 305
Casimiri, R. 125 f.
Casola, B. 270, 280
Cassiodor, M. A. 106, 109 ff., 120
Cavalli, F. 254 f., 272
Ceccarelli, G. 131
Cerone, D. P. 188
Cerreto, S. 257
Cervantes Saavedra, M. de 165
Chambers, E. R. 166, 172
Champollion-Figeac, J. F. 238
Cherubini, L. 55
Chiabrera, G. 259
Chopin, F. 47, 242
Chor 154
Choralinterpretation, Solesmer 249
chorda 226
Christina, Königin v. Schweden 130, 133, 135
Chromatik 298
chromatisch 152
Cisiojanus 2
Classen, W. 210
Claves terminorum 7
Clemen, O. 282 ff., 290
Clement (Clemens non Papa), J. 88, 96, 99
Climax 122
Coclico, A. P. 89, 99, 104
Color 117
Computus ecclesiasticus 1 ff.
Concentus 70
Concerto 70
Consuetudines 206
Coppini, A. 261, 263
Corbin, S. 4
Cordoliani, A. 4
Corelli, A. 130 ff., 311, 321
Coresi, A. 133
Coussemaker, E. H. de 103 f., 109, 116 f.
Crescimbeni, G. M. 131 ff.
Croce, B. 173
Crüger, J. 79, 188
Cusanus s. Kues
Czerwinski, A. 167

Dadelsen, G. v. 46 ff., 307
Danckert, W. 57
Dasia-Reihe 177
Dati, V. 133
David, F. 304 f.
De Bildt, C. N. D. 135
Definition 149
Demantius, Ch. 67
Demokrit 149
Denken, unbenanntes 148
De'Paoli, D. 253, 273
De Van, G. 120
diaphonon 151 f.
Dibelius, M. 139
Dick, A. 176
Didymos 162
Diels, H. 151, 157, 159
Dietrich, S. 19
diezeugmenon 153
Dilherr, J. M. 281 ff., 298 ff.
Dinckel, H. 216 ff.
– J. 218
Dionysius Exiguus 1, 7, 11
Discantus 32
Diskantsatz, freier 32
– *klanglicher* 31 f.
Dissonanz 151
Dommer, A. v. 292
Doni, G. B. 262
Dorn, H. 55
Drescher, K. 286, 293
Dressler, G. 84 f., 87, 91, 93, 95, 97, 99
Dretzel, V. 297
Druener, H. 281 ff., 287, 289 ff., 298 ff., 302
Du Cange, Ch. 107 f.
Dufay, G. 103, 113, 117, 119, 125
Duft, J. 4
Dümler, J. 282

Ebner, W. 167
Eck 321
Eckh, O. v. 5
Eduard III., König von England 170
Eggebrecht, H. H. 28, 61 ff., 184, 227, 229, 301
Ehmann, W. 105
Einstein, A. 79, 99, 173 f.
Eitner, R. 97
Eitrem, S. 239
Elschenbroich, A. 281
Embolismus 12
Enderlein, L. 16
Endres, F. C. 108 ff.
Engel, H. 128 f., 311
Engelke, B. 84
Engelsmusik 290, 294, 300
enharmonisch 152
Epaktenzahl 12
Episem 237 ff.
épos 150

Epstein, P. 264
Eratosthenes 163
Erbach, Ch. 287, 295 f.
Erinnerungsschrift 239 f.
Ernst, F. 193
d'Estrée, J. 169
Eudoxos 160, 164
Euklid 159
Euripides 162
Exzerpt-Bass 66

Faber, H. 84
Fagott 286
Fantasie-Variation 29
Fauxbourdon 118
Febrini 133
Fede, G. 131
Feil, A. 30, 184 ff.
Feldmann, F. 14, 98, 102 ff.
Ferrari, B. 266 ff.
Fétis, F. J. 281
Ficker, R. v. 176
Figur 116 f.
Figurenlehre, musikalisch-rhetorische 62
Figurenwesen 65, 82
Finscher, L. 83
Fischer, H. 175
– K. v. 29
Fischhof, J. 49
Fludd, R. 110 f.
Folia, tetrachordale 165
Forkel, J. N. 138, 186, 296
Förstel, G. 141
Fox, Ch. W. F. 33
Franz, A. 110
Franzoni, A. 260
Fredrich, E. 291
Freher, P. 282 f.
Freundt, C. 16
Friedlein 157
Friedrich II. 219
Frutlof 4
fuga 117 f.
Fuge, instrumentale 187
Fugenthematik (um 1700) 19
Fux, J. J. 135, 184 ff.

Gabalda, M. Qu. 165
Gabrieli, G. 287, 295 f.
Gachard, M. 218
Gadamer, H. G. 138
Galilei, G. 108
Galuppi, B. 189
Gamna-Brenna, M. G. 137
Gardano, A. 75
Gaultier, D. 297
Gavinié, P. 305
Geigenwerk, Nürnbergisches 297
Geiringer, K. 193
Geissel, J. v. 212, 219
Geminiani, F. 308
Generalbass 186
– *monodischer* 61
Generalbassarten 61 ff.
Generalbassepoche 308
Genie 63
Genzmer, H. 184
Georgiades, Th. 75, 82, 176, 223 ff., 230, 233, 235 f., 240, 265, 270
Gerbert, M. 175
Gerhard von Bremen, Erzbischof 210
Gering, H. 282
Gerstenberg, W. 307
Gertler, W. 47, 52, 58
Gertringer 202
Giorgina (Voglia), A. M. 134
Glarean, H. 92, 100
Glasschröder, F. X. 203
Gluck, Ch. W. 170, 189
Goethe, J. W. v. 140
Göhler, G. 16
Goldener Schnitt 159
Goldene Zahl 8 ff.
Gombosi, O. 17, 20 ff., 27, 96, 100, 169
gonía 150
Gottfried von Güstrow, Domprobst 209
Gottron, A. 204, 217
Grabmann, M. 5
Gradatio 122
Graduale 6
Grasser, E. 168 f.
Gräter, F. D. 5
Graupner, Ch. 140 f.
Grocheo, J. de 15
Grossi, F. 133
– del Siface, G. F. 133
Grossman, W. 300
Grotefend, H. 8, 11
Gruber, G. 296
Grünenwald, L. 202
Grynbach, H. 204
Gudenus 209
Gugumus, J. E. 201 ff., 212
Guidi, A. 131, 134
– G. G. 77
Guido von Arezzo 175, 181 ff., 237, 239
Guilielmus Monachus 42
Gurlitt, W. 15, 48, 63, 79, 116, 138, 185, 187, 193, 200, 230, 245, 275, 281, 291, 300
Gustav Adolf, König v. Schweden 273

Haack, H. 70
Haas, A. 206
– R. 71
Häberle, D. 201
Hafen, B. 212
Haiden, H.-87, 297
Hainlein, P. 275, 296
Hamburger, P. 30
Hampe, K. 201
– K. L. 120 5
Hammer, F.
Hammerstein, R. 75
Hanauer, C. A. 219
Händel, G. F. 51, 127 ff., 139 f., 142, 189
Handschin, J. 1, 155, 176 f., 227, 231, 241, 250
Handschrift, astronomische 6
Hans (Orgelmacher) 213, ff. 217
Hans, J. 4
Hardenberg, F. v. 48
harmonia 152, 227
Harmonielehre 164
Harrer, P. 219
Harsdörffer, Ph. 291, 293
Härtel 56
Hartmann, A. 305
Haskins, Ch. H. 5
Hasse, J. A. 189
Hassler, H. L. 287, 295 f.
Haupt, M. 4
Hausswald, G. 304 ff.
Haydn, J. 54, 172
Heckel, W. 168
Hegel, G. W. F. 224
Heimpel, H. 62
Heller, S. 159

Henrici-Picander, Ch. F. 139
Heraklit 157
Herbst, J. A. 65, 82
Hermann (Orgelbauer) 212
Hermannus Contractus 5, 13
Heron 161
Herrmann, W. 200
Hertzmann, E. 41, 43
Heuss, A. 172, 305
Hewitt, H. 41
Hickmann, H. 249
Hildebrandus, Magister 209
Hiller, F. 47
Hippasos von Metapont 159, 161
Hoeffer 107
Hoffmann, E. T. A. 224
– J. G. 321
Hoffmann-Erbrecht, L. 16 ff.
Hofmann, E. 91 ff.
Hohenemser, R. 46, 52
Höllenmusik 298
Homburger, O. 203, 211
Homer 149, 228
homótonon 151
Hopper, V. F. 171
Horaz, 157
Hotz, W. 201
Houdard 251
Hrabanus Maurus 107 f., 176
Hucbald 226
Hudemann, H. O. 138
Hughes, A. 250
Hugo von St. Victor 106
Huisman, J. A. 248
Hültzerngelächter 288
Humboldt, W. v. 223
Husmann, H. 6
Hypen 239
Hypotyposis 117
Hysel, E. 282

Ikone 236
d'India, S. 79, 265
Ingegnerie, M. A. 255
Instrument 285
Intavolierung 66
Interpretationsfragen 230 ff.
Intuition 234
Inventor 63
Irrationalitätsproblem 158 f.
Irtenkauf, W. 1 ff.
Isidor von Sevilla 10, 107, 109 f., 177

Jaeger, W. 227
Jaime, E. 272
Jakob II., König v. England 133, 135
Jakobus von Lüttich 104, 109, 11, 113, 116 f., 300
Jamblichus 104, 106, 160
Jammers, E. 177, 230 ff.
Jansen, F. G. 47 ff., 55 f.
– M. 105
Jauernig, R. 202
Jeppesen, K. 30 f., 34 ff., 41, 83, 186 ff.
Joachim, H. 304
– J. 55, 306
Jöcher, Ch. G. 281 f.
Johann Ernst, Herzog v. Weimar 321
Johannes Cotto 175, 182
– de Garlandia 117
– de Muris 115 f.
– organarius 210
Johann von Trier, Erzbischof 216
Jones, C. W. 2, 10 f.
Josquin des Prez 19, 92, 96, 100, 113, 118, 121 ff.
Jung, H. R. 322
Junk, V. 168

Kade, O. 22, 26
Kahl, W. 281 ff.
Kant, I 154 f., 224
Karl der Große 15
Karl Gustav, König v. Schweden 297
Karstädt, G. 196
Kastner, F. 201
Katz, E. 62
Keferstein 47
Kehr, P. 208
Kepler, J. 108
Kerle, J. de 98
Kindermann, J. A. 298, 301
Kinkeldey, O. 61, 67, 72
Kinsky, G. 197, 282, 297
Kirchenjahr 1
Kirchentöne s. Modi
Kircher, A. 299
Kirnberger, J. Ph. 191 f.
Kithara 151, 226
Kiwi, E. 41
Klemm, J. 194
– P. 194 f., 198 f.
Klier, K. M. 288
Kluckhohn, P. 47
Knappitsch, A. 108 ff.
Koch, H. Ch. 192
– J. 103
Köchel, L. v. 135, 186, 306
Koehler, O. 148
Kolneder, W. 286
Kolorierungstechnik 21
Kompositionslehre 185
Konkordanz-Ketten 118
Konrad gen. Bechtelmann 202
Kontrapunkte, stereotype 19
Körte, O. 197
Korte, W. 52
Kranz, W. F. 151, 157
Krause, F. 192
Krebs, C. 285
– M. 210
Kreisig, M. 47 ff., 55, 57
Kretzschmar, H. 322
Kronecker, L. 154
Krückeberg, E. A. 283 f., 293
Krüger, E. 50
– W. 241
Kues, N. v. 103 f., 106 f.
Kulenkampff, G. 305
Kuntsch 49
Kurth, E. 186, 306
Kurz-Bernardon, F. 172

Lacey, A. R. 162
Lalaing, A. de 218
La Mara 173
Lassus, R. de 84, 92 f., 95 ff., 173 f., 286 f., 295
Lausberg, H. 122
Lechner, L. 83 ff.
Legrenzi, G. 321
Lehmann, H. 200
Lehmann-Brockhaus, O. 204
Leichtentritt, H. 71, 276, 295 f.
Leipold, E. 52
Leitschuh, F. 4, 13, 175

Leonin 241
Leube, H. 281
Licentia 73
Lied 227
Liess, A. 130 ff., 184
Lietzmann, H. 8
Lindsay, W. M. 177
Lios Monacus 1
Lipphardt, W. 235, 237
Lipsius, M. 173
Liszt, F. 56
Lithberg, N. 2
Liturgie 154
Litzmann, B. 47, 55
Locatelli, P. 308, 321
Loewenstein, H. 292
logos 148
Lohmann, J. 147 ff.
Lope de Vega 165
Lorenzani, G. A. 134 ff.
Lorenzen, K. 281
Lucan 272
Ludwig, F. 176, 183, 250
Lütgendorff, W. L. v. 195
Luther, M. 114, 143, 287, 313
Lyrische, das 48

Machabey, A. 268
Magnificat-Reihen 17
Maier, G. 2
Maintzer, C. 213
Malipiero, G. F. 76 f., 253, 256
Mamertios 158
Mandola 285, 302
Mannhardt, W. 166
Marioni, G. B. 256
Martianus Capella 13, 176, 181
Martin, G. 164
Martinelli, C. 262
Massini 133
Matachina 170
Mathematik 147
– *(frühgriechische)* 165 ff.
Matheus de Perusio 37
Matteis, N. 308
Matthaei, K. 304
Mattheson, J. 68, 105, 114, 128, 165
Maximilian I. 217
May, O. H. 210
Mayr, J. 2
Meeus, F. de 240
Mehrstimmigkeit 225
Meier, B. 83 ff., 116
Meinel, H. 200
Meisen, K. 5
Meistersang 293
Melodievergleich 242
Melos 150, 227
Memorialverse 1, 14 f.
Mendelssohn-Bartholdy, F. 47, 55 ff. 306
Merlo 210
Mersenne, M. 168
Mersmann, H. 322
Mertz 202
Merula, T. 269
mése 152
Meyer, H. 201
Mies, P. 128
Migne, J. P. 10, 108 f.
Mizler, L. 189 f.
Modaltheorie 241
Modi (Kirchentöne) 83 ff.
Mohr P. 22
Molitor, R. 101
Monodie 62, 74
Montalto, L. 133, 135
Mantanari, A. 308
Monteverdi, C. 61 f., 65, 73 f., 76 f., 80, 106, 140, 172 f., 253 ff., 296
– G. C. 256, 259
– M. 273
Moresca 165 ff.
Morescanti 173
morescare 173
Morhof, D. G. 106 f., 110, 115
Morris-Dancer 171
Morsolino, A. 255
Moser, A. 199, 304, 321
– H. J. 22, 80, 203 ff.
Motetta 70
mousike 225 f.
Mozart, W. A. 47, 53 f., 75 f., 140
Muffat, B. 132, 137
Müller, F. E. 193 ff.
– H. 210
– K. 108
– P. 200
Müller-Blattau, J. M. 29, 186, 291
Münster, S. 292
Musica coelestis 1, 300, 303
– mundana 1
– poetica 62, 65
Musik 227
– *(griechische)* 147 ff.
Musikanschauung 63
Musikästhetik 63
Musikdarstellung, schriftliche 228
Musiklehre, frühgriechische 156 ff.

Näke, J. G. 195
Name 150
Nardini, P. 308
Nauwach, J. 79
Negri, F. 269
Neri, F. 259
Nettesheim, A. v 110
Nettl, P. 165 ff.
neuma 226
Niedt, F. E. 187
Niemann, W. 46
Niemöller, K. W. 86
Nietschsche, F. 139
Noema 118
Nola, G. D. del G. da 174
nomos 227
Nopitsch, Ch. C. 283
Norlind, T. 297
Nörmiger, A. 168 f.
Nosseni, G. M. 196
nota 226
Notenbeispiel 232
Novalis s. Hardenberg
numerus aureus 8
Nuove Musiche 62

Oberdörffer, F. 186
Obrecht, J. 121 f., 125
occursus-Theorie 181 f.
Ockeghem, J. 35, 39, 118, 120, 125, 295
Oktavsprungkadenz 41
Oktavteilung 152
Olearius, J. 114
Oppel, R. 305, 315 f.
oratione 256
Organum 175 ff., 225
Ordericus Vitalis 201
Ornitoparch, A. 99
Osthoff, H. 19
– W. 253 ff.
Othmayr, C. 95, 99
Özelt, H. 5

Paesler, C. 44
Paganini, N. 49
Paläographie 237 f.

Palestrina, G. P. da 30, 34, 39, 41, 106, 122, 125 f., 143, 189
Palestrinasatz 30 ff., 188
Palscha 307
Parallelorganum 175
Partitura 72
Pasquini, B. 130 ff., 134
Paul V., Papst 280
Pedrell, F. 170
Pena, J. 165
Pergolesi, G. B. 143
Peri, J. 76
Perotin 241
Petrucci, O. 28
Petzelt, A. 103
Pfaff, A. 2
– M. 176
Philipp der Schöne 218 f.
Philolaos von Kroton 106, 151, 161, 163
Philomathes, W. 84
phtongos 226
Piancastelli, C. 130
Picander s. Henrici
Pietzsch, G. 4, 15, 201 ff.
Pincherle, M. 133, 135, 137. 321
Pirotta, N. 137
Pirro, A. 219
Pisendel, J. G. 308, 322 f.
Pius X., Papst 234
Plamenac, D. 118, 120
Platon 151, 157, 159 ff., 164
Poelchau, G. 307
Poetische, das 48
Pohle, D. 79
Polyphonie, effektive 318
Podtio, P. 91
Praetorius, M. 43, 64, 67, 69 f., 73, 79, 140, 168, 197, 258, 291 ff., 295 297
Praun, J. 201
Preisendanz, K. 203, 211
Printz, W. K. 293
Proklos 156 f.
Prosamelodik 115
Prunières, H. 259, 270 ff.
Pseudo-Aristoteles 103
Ptolemaios 162
Pulver, J. 323
Pythagoras 103, 157 f.,
Pythagoreismus 149

Quadrivium 116
Quantz, J. 143
Quarte 151
Quartorganum 175

Raffael 300
Raffaelli, R. 131
Ragazzi, A. 308
Rameau, J. Ph. 43, 45
Reaney, G. 117
redictae 117
Redlich, H. F. 75 f., 78, 260, 270
Reese, G. 28, 83
Regis, J. 125
Reichenauer, W. 217 f.
Reichert, G. 83
Reidemeister, K. 157
Rem, A. 214 ff.
Ressel, F. W. 306
Rethberg, E. 141
Reuchlin, J. 292
Reysmann, Th. 219
Rhau, G. 25
Rhythmus 227, 248
Riccioni, B. 133
Ricercar-Kompositionen 28
Ridolfi, C. 271
Riemann, H. 61, 69, 71, 77 f., 175, 183, 266, 268, 308
Riepel, J. 192
Riese, A. 4
Rinaldi, M. 130 ff., 135
Rivani 133
Roemer 218
Rore, C. de 96 ff.
Rosenberg, M. 219
Rott, H. 217
Rovetta, G. 254, 275
Rubardt, P. 200
Rücker, I. 203, 213, 215, 217, 219
– 202
Rue, P. de la 219
Ruf 291
Ruggiero 173
Rühlmann, J. 199
Ruhnke, M. 107, 117
Runge, Ph. O. 48
Rust, W. 307
Rustis [?], M. 213

Sabbatini, N. 173
Sabino, G. M. 275

Sachs, C. 170 f., 193, 197 f., 285, 287 f.
Sacrati, F. P. 272
Samuel, H. 282, 302
Sances, G. F. 268
Sanctus 1
Sandberger, A. 78, 165, 173
Sartori, C. 254, 263, 269
Satz, contrapunctischer 64
Satzlehre 185
Sauer, J. 108 ff.
Sax, H. 212
Scacchi, M. 62
Scarlatti, A. 133
– D. 51
Schadäus, A. 79
Schein, J. H. 43, 64, 78 f., 140
Scheinhomophonie 319
Scheinpolyphonie 318
Schenk, J. 189
Schentzer, H. 215, 219
Schering, A. 71 f., 139
Schiller, F. v. 140
Schlick, A. 202, 214 ff.
Schmelzer, J. H. 167
Schmid, H. 176
Schmidt, J. H. 220
– J. J. 105, 109 f., 113 f., 118
Schmitz, A. 75, 78, 87, 116 f.
Schneegass, C. 84, 87, 93
Schneider, Marius 14 f.
– Max 44, 61, 66 ff., 70 ff., 186
Schnellbögl, F. 282 f.
Schnoor, H. 128
Schöne Künste 63
Schopenhauer, A. 224
Schrade, L. 204, 225, 269, 279
Schrift (in Sprache und Musik) 228
Schröder, L. v. 166
Schroeder, R. 304
Schultheiss, W. 282
Schumann, C. 48 ff., 53
– R. 46 ff., 306
Schünemann, G. 302
Schütz, H. 62 f., 65, 67 f., 73, 78, 80 ff., 140
Schwartz, R. 41
Schwarzenberg, A. 281, 296

Schweitzer, A. 304
Scotus Erigena 110
Seiffert, M. 19
senza Basso 316
Serauky, W. 128
Sidon, S. P. 322
Siebert, H. 203 f., 211
singen 227
Sire, S. de 48
Sirena, G. 270
Siziliano 172
Smend, F. 105, 114, 118, 320
Smijers, A. 92, 123
Smits van Waesberghe, J. 175 f.
Söderblom, N. 138
Somma, B. 263
Sommer, H. 197
sonus 226
Sphärenharmonie 1, 227
Spitta, Ph. 56, 143, 177, 311
Sprache 228
Sprachlaut 223
Stäblein, B. 273
Staden, J. 79, 286 f., 294, 296
– S. Th. 281, 283, 286 f., 289 ff., 297 ff., 301 f.
Stammler, W. 4
Steche, R. 193 f.
Steffens, M. 284 f., 287
Stephan, R. 3 f.
Stil 270
Stile concitato 270
– *francese* 270
– *monodico* 65
– *rappresentativo* 270
Stilus ecclesiasticus 62, 65
– *recitativus* 67
– *theatralis* 62
Stobe, P. 208
Stoltzer, Th. 16 ff., 96 f., 100
Straube, K. 138 ff.
Strecker, K. 14
Striggio, A. 66
Strozzi, G. 266
Stuchs, F. 212
Studeney, B. 322
Susato, T. 167
Süss, H. 202
syllabe lambánein 151
Symphonia 70
symphonon 152 f.
synemménon 153

Tacca 272
Tagesbuchstaben 9
Taglietti 321
Tannery, P. 160, 162
Tappert, W. 169
Teilfuge 119
Telemann, G. Ph. 140 f., 307
Terminus 7, 150
Thales von Milet 149, 156, 158
Theätet 160, 164
Thema 17
Theodoros von Kyrene 159, 161
Tieck, L. 224
Tietze, H. 271 f., 276
Tinctoris, J. 35, 98, 115 ff., 121
Tintoretto, J. 271 f., 276
Ton 223 ff., 227 f.
Ton-Dichtkunst 48
Tonkunst 63
tónos 151
Toor, F. 168
Torelli, G. 321 f.
– 272
Torrefranca, F. 130, 132 ff.
Tractulus 238
Translationsfest 5
Traube, L. 2
Treu, A. 105
Triplum 32
Trivium 116
– *(karolingisches)* 15
Tröller. J. 31, 187
Trouvères-Melodien 245
Trugschluß 40
Tufo, G. B. de 173
Tugi, H. 217

Übersingdiskant 26
Ulrich, H. 311
Ulrich von Ratzeburg, Bischof 204, 208
Unger, H. H. 117
Unterterzklausel 34
Ursprung, O. 46, 98
Ut queant laxis 2

Vaini, Abate 134
Variation 29
Variationsprinzip, Bachsches 323
varietas 115
Vaughan-Williams, R. 141
Vecchi, O. 91 f., 94
Venetus, G. 104
Veracini, F. M. 321
Verdone, F. 131
Vetter, W. 305
Viadana, L. 61, 65, 69 f., 72 f., 75, 78 f.
Vicente, G. 165
Villanelle 42
Villotta 173
Vilwel, W. 213
Vinci, L. da 297
Violinbässe 316
Virdung, S. 198, 216
Vivaldi, A. 311, 320 f.
Vogel, E. 253, 262, 266, 270, 275, 280
– M. 102, 105, 110, 160
Voigt, W. 305
Volksmusik 154
Volpe, G. B. 254
Volumier, J. B. 321
Vossius, G. 114
vox 226

Wackernagel, H. G. 217
Waeltner, E. L. 175 ff.
Waerden, B. L. van der 160
Wagenseil, G. Ch. 189, 191
Wagner, P. 1 f., 5, 250 f.
– Rich. 46
– Rud. 287
Waldersee, J. J. 322
Wallner, B. A. 216
Walter, J. 62
Walther, J. G. 67, 69, 79, 122, 321
– J. J. 322
Walzel, O. 244
Wangermée, R. 281
Wattenbach, W. 4
Wellesz, E. 239, 242
Werckmeister, A. 105
Westhoff, J. P. 308, 321 ff.
Westzynthius, W. J. J. 133
Wieck, C. s. Schumann, C.
– F. 55
Wihelm von Hirsau, Abt 4
Will, G. A. 281, 283, 292, 302
Wilkes, C. 209

Willaert, A. 99, 104
Winnington-Ingram, R. P. 239
Winterfeld, C. v. 281, 296
Winterstein, A. 166
Wiora, W. 2
Witte, H. 281 f.
Witting, C. 304
Wolff, H. Ch. 28 f., 52, 102, 115
Wolf, J. 13, 121
Wolffstein, B. v. 298
Wollick, N. 86

Zahl 163
Zahlenordnung (in der Musik) 247 f.
Zahn, J. 296
Zanetti, E. 137
Zarlíno, G. 44, 91, 104
Zedler, H. 281 f.
Zeitgeist 244
Zenck, H. 19, 63, 99
Ziehen, E. 202
Zingel, H. J. 198
Zinner, E. 2, 4
Zorzi s. Venetus
Zuccalmaglio, A. W. F. 55
Zyklus 17

HOHNER-STIFTUNG TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIK-WISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON WILIBALD GURLITT
IN VERBINDUNG MIT
HEINRICH BESSELER WALTER GERSTENBERG
ARNOLD SCHMITZ

VIERZEHNTER JAHRGANG 1957

1

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT

Unter dem Patronat der Hohner-Stiftung
herausgegeben von
WILIBALD GURLITT
in Verbindung mit
HEINRICH BESSELER, WALTER GERSTENBERG UND ARNOLD SCHMITZ
Schriftleiter
HANS HEINRICH EGGEBRECHT

XIV. Jahrgang Heft 1 1957

Wolfgang Irtenkauf (Stuttgart), Der Computus ecclesiasticus in der Einstimmigkeit des Mittelalters 1
Lothar Hoffmann-Erbrecht (Frankfurt), Thomas Stoltzers *Octo Tonorum Melodiae* 16
Ernst Apfel (Heidelberg), Zur Entstehungsgeschichte des Palestrinasatzes 30
Georg von Dadelsen (Tübingen), Robert Schumann und die Musik Bachs 46

Anschriften: Prof. D. Dr. Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br., Burgunderstraße 30 – Prof. Dr. Heinrich Besseler, Jena, Schillbachstraße 2 – Prof. Dr. Walter Gerstenberg, Tübingen, Nägelestraße 3 – Prof. Dr. Arnold Schmitz, Mainz, Saarstraße 21 – Privatdozent Dr. Hans Heinrich Eggebrecht, Erlangen, Membacher Weg 2 – Redaktionelle Zuschriften ausschließlich an die Schriftleitung, Freiburg i. Br., Universität, Raum 406.

Das ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT erscheint vierteljährlich. Preis des Einzelheftes DM 6.–, SFr. 7.–, $ 2.25; Jahresabonnement DM 20.–, SFr. 24.–, $ 7.50 (zuzüglich Zustellgebühr). Bestellungen durch den Buch- und Musikalienhandel oder direkt beim Verlag. Auslieferung nur durch den Verlag, Trossingen/Württ., Löhrstraße 32, Ruf 381. Zuschriften, die den Vertrieb und die Anzeigen betreffen, an den Verlag erbeten. Alle Rechte, besonders das der Übersetzung, vorbehalten. Druck H. Laupp jr Tübingen. – Copyright 1954 by Hohner-Stiftung Trossingen.

VERLAG ARCHIV FÜR MUSIKWISSENSCHAFT
TROSSINGEN

B 29 DEC 1958